Mikko Snellman

KAIKUJA PIMEÄSTÄ-HÄMÄRÄSTÄ METSÄSTÄ

Affekti nykytaiteen oppimisen äärellä ja subjektiviteetin ekologia(ssa)

Aalto-yliopisto

KAIKUJA PIMEÄSTÄ-HÄMÄRÄSTÄ METSÄSTÄ

Vastuuprofessori
Prof. Helena Sederholm, Aalto-yliopisto

Ohjaaja
Prof. Helena Sederholm, Aalto-yliopisto

Esitarkastajat
FT Hanna Guttorm, Helsingin yliopisto
FT Katve-Kaisa Kontturi, Turun yliopisto

Vastaväittäjä
Prof. Eeva Anttila, Taideyliopisto

Aalto-yliopiston julkaisusarja
DOCTORAL DISSERTATIONS 181/2018

Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu

Taiteiden laitos
Aalto ARTS Books
Espoo
shop.aalto.fi

© Mikko Snellman

Graafinen suunnittelu
Merkitys / Safa Hovinen

Materiaalit
Conqueror Contour High White 300 g/m²
Munken Lynx 120 g/m²

ISBN 978-952-60-8190-8
ISBN 978-952-60-8191-5 (pdf)
ISSN 1799-4934
ISSN 1799-4942 (electronic)

Unigrafia
Helsinki
2018

Mikko Snellman

KAIKUJA PIMEÄSTÄ-HÄMÄRÄSTÄ METSÄSTÄ

Affekti
nykytaiteen
oppimisen äärellä ja
subjektiviteetin ekologia(ssa)

Tiivistelmä

Tutkimuksessani kysyn:

1. Millainen affektiivinen oppimisen tila kehkeytyy nykytaiteen kohtaamisessa? Kyse on matkasta kohti nykytaiteen työpajaa, työpajan ajasta, sekä ajasta sen jälkeen. Tarkemmin sanoen kysyn, millainen on oppimisen affektiivis-materiaalinen tila, jolloin viittaan keholliseen ja materiaaliseen liikkeeseen oppimistapahtumassa. Mitä kaikkea tapahtuu ”virallisen opetuksen” väleissä, katveissa?

2. Miten nykytaiteen työpaja tulee mahdolliseksi vetää ja millainen affektiivis-materiaalinen tila ja subjektiviteetin ekologia tulee mahdolliseksi? Miten subjektia voidaan lähestyä ekologian näkökulmasta, jolloin viittaan erityisesti posthumaaniin, uusmaterialistiseen keskusteluun. Tällöin on kyse taidekasvatuksen horisontin laajentamisesta kohti biosfääriä, planeettamme ekosysteemiä nimenomaan ei-ihmiskeskeisestä perspektiivistä tarkasteltuna. Miten nykytaide organisoi tässä asetelmassa?

Tutkimuskysymykseni perustelut liittyvät ainakin kolmeen kenttään. Ensimmäinen on nykytaiteen opettamiseen, kohtaamiseen ja sen pohjalta tapahtuvaan kuvalliseen tuottamiseen liittyvä. Miten nykytaide muuttaa ja uudelleen muotoilee oppimistapahtumaa taiteen perusopetuksessa (mutta yhtä hyvin peruskoulussa ja lukiossa)? Mitä uutta annettavaa nykytaiteella voisi olla?

Toinen kenttä, jolla liikun tutkimuskysymykseni kanssa löytyy affektiteoriasta ja affektiivisesta kohtaamisesta, kokemuksesta. Kauhajoen kouluampumistragedia 2008 suuntasi tutkimuskysymykseni aika-paikka-spesifisti kohti aggressiota, pelkoa ja ahdistusta sekä näiden yhteyttä taidekasvatukselliseen toimintaan. Tätä yhteyttä voi kutsua affektiiviseksi.

Näiden lisäksi tutkimuskysymykseni koskee nk. kontrolliyhteiskuntaa ja sen alati tiivistyvämpää kontrolloinnin tarvetta, joka ilmenee sisäisenä itsetarkkailuna, ja arviointeina, laskelmoimisena. Myös rajat henkilökohtaisen ja julkisen välillä ovat intensifioituneet.

Tutkimustani voidaan kutsua taidelähtöiseksi ja nomadiseksi tutkimukseksi. Lähden liikkeelle kokemuksellisen oppimisen kontekstista ja ”didaktisesta mallista”, mutta harhaudun työpajakokeilussani ja sen sysäämänä ryteikköön, erämaahan, jossa alan erityisellä tavalla kuunnella (koko keholla) työpajani liikettä. Hämmennys, häiriintyminen, levottomuus muuttavat sen suuntaa. Haluan säilyttää kokemuksellisen oppimisen tiettynä territoriona, karttana ja reittiehdotuksena, mutta haluan myös haastaan sen mielekkyyttä ”affektiivisen pedagogiikan” luonnostelulla. Teoreettinen viitekehys keskittyy pragmatismiin, poststrukturalismiin ja affektiteoriaan, mutta myös laajempaan posthumaaniin globaaliin keskusteluun.

Työpajassani, jonka toteutin talvesta kevääseen 2012 Kauhajoen kuvataidekoululla, vein oppilaat pimeään, talviseen metsään ensin vain ihmettelemään, hiljaa pimeässä. Tämän jälkeen oppilaat maalasivat luokassa näyttelyn, joka ripustettiin samaan metsään, myös pimeässä/hämärässä. Toteutimme myös valokuvia, tilataidetta ja performanssikokeiluja kuvataidekoulun luokissa ja käytävillä, mutta myös kadulla, kirjaston pihalla ja paikallisessa yökerhossa.

Nykytaiteen historiassa näyttäytyy selkeästi fokuksen siirtyminen taideobjektien väripinnoista tilan haltuunottoon ja sosiaalisiin tapahtumiin, performatiivisuuteen ja dialogisuuteen. Tiloista ja objekteista on tullut yhdessä katsojien kanssa toisiinsa väliaikaisesti kytkeytyneitä (rihmastollisia). Tästä selkein esimerkki on performanssitaide. Taide transformoi meitä johonkin tuntemattomaan.

Tutkimukseni painottaa käytännöllistä osallistumistamme oman subjektiviteettimme materiaaliseen tuotantoon. Tämä ei ole tavanomaista identiteettimuokkausta. Nykytaide itse asiassa on juuri tuota uuden subjektiviteetin tuotantoa. Tällöin puhutaan vähemmistön subjektiviteetista, kun taas enemmistön subjektiviteettia tuottaa mm. massamedia. Subjektiviteettia voidaan lähestyä myös ekologian näkökulmasta, jolloin viitataan juuri hetkellisiin kytköksiin ympäröivään materiaalis-diskursiiviseen todellisuuteen. Intensiiviset kohtaamiset pohjautuvat aistisuuteen, jolloin tietoisuutemme ei välttämättä ehdi mukaan kontrolloimaan tapahtumista. Tällöin subjektiviteettia muotoilee affektiiviset kohtaamiset. Tällaisia kohtaamisia olen tutkimusmateriaalistani etsinyt. Olen lähtenyt kokemuksellisesta oppimisesta ja sen menetelmistä liikkeelle, mutta ikään kuin yrittänyt päivittää pedagogiikkaa affektiiviseen suuntaan, yhteismuotoutumisen (intra-aktiivisen) pedagogiikan avulla.

Tutkimuksen lopputulemana on kuvaus affektiivisen pedagogiikan toiminnan edellytyksistä, kokemuksista, kohtaamisista luokassa ja ulkona materiaalis-affektiivisten voimien kanssa. Tämän lisäksi tutkimuksen loppuosiossa pohdin suuntaa hieman myös tulevaisuuden työpajalle. Performanssin ja muunkin nykytaiteen opettaminen vaatii heittäytymistä opettajalta ja oppilailta. On alettava ajattelemaan uudelleen, myös ihmisen subjektiviteettia. Tällöin myös toiminta muuttuu. Usein opettajien puhetulva ja kontrollointi hukuttaa alleen aidot kohtaamiset ja kokemuksen kuuntelemisen. Oudon ja uuden kohtaamisen. Esimerkiksi hiljaisuus on tällöin tehokas keino haastaa opettamisen normalisoivaa tilaa. Kokeellisuus ja kokemuksellisuus tarjoavat syviä ja meitä uudistavia affektiivisia voimia ja tähän nykytaide avoimena tilana, eettis-esteettisenä toimintana affirmoi meitä. Mitä kaikkea meistä voikaan vielä tulla? Tutkimukseni kantava käsite toiseksi-tuleminen haastaa perinteistä oppimista, avaamalla uusia outouden tuntemuksia ja kokemuksia itsessä, toisissa ja ympäristössä. Tämä muutostila on myös vastapainoa yhteiskunnan kontrollointitarpeelle ja globaaleille uhkakuville.

Avainsanat

affekti
nykytaide
pedagogiikka
taiteen perusopetus
performanssi
ympäristötaide
kokemuksellinen oppiminen
yhteismuotoutumisen pedagogiikka

Abstract

In my dissertation, I first ask the question of what kind of space becomes available for affective learning in the encountering of contemporary art? This question refers to the journey made to a workshop of contemporary art, the time spent in the workshop and the post-workshop time period. In other words, I have studied the space in the affective-material conditions thus referring to the embodied and material movement in the learning processes of the workshop. What does really happen in between the 'official learning', in the fringes of it?

In which way would one manage a workshop of contemporary art? What kind of affective-material space would there become? And how would one enable the ecology of subjectivity in a workshop? In which way can the subject be approached from the viewpoint of ecology? With these questions I refer, in particular, to posthuman, new materialist discourse.

The reasoning for these research questions is divided at least into three categories. The first one is about teaching and encountering contemporary art and thus producing visual imagery. How does contemporary art form and then reform learning processes in the basic art education (as well as in the comprehensive school and high school)? What can contemporary art still offer to this field of education?

The second category essential to my dissertation is found in the affect theory and affective encounterings from shared experiences. The school massacre of 2008 in Kauhajoki, Finland, directed my research questions specifically depending on time and place towards aggression, fear and anxiety as well as their connection to art education. This particular connection may be defined as that of an affective kind.

The third essential category of my research regards the so-called societies of control and its more intensive need for control which appears as inner observation, assessments and calculations. Also, the line between private and public has become more intensified.

My research methods can be described as both arts-based and nomadic. First, I started from the context of experiential learning and the 'didactic model', then went astray in my workshop experiment and ended up in a desert where I started to listen to the whole movement of my workshop in an astonishing manner (with my entire body). Then bewilderment, disturbance and restlessness changed the course of the movement. I wish to preserve the experiential learning as a specific territory, map and a suggestion for the route. I also wish to challenge it with sketching by affective pedagogy. The theoretical framework concentrates on pragmatism, poststructuralism and affect theory as well as a wider posthuman and global discourse.

In the workshop which took place from winter to spring in 2012 at Kauhajoki Art School for Children and Young People, I took the students to a dark winter forest first just to observe it silently. After this particular visit they were asked to compose paintings which were then taken back to the dark forest to form an exhibition by hanging those on the trees. The students also took photographs, created installation art and experimented with performance art in the classrooms and corridors at school, on the streets and in the garden of a library as well as in a local nightclub.

Shifting focus from the painted canvases of art objects towards the seizure of space, social events, performative art and dialogue is most clearly seen in the history of contemporary art. The space and the objets d'art have become one with their audience by temporary engagements

(those of rhizomatic kind), such as performance art. Art has started to transform its audience towards the unknown.

In my dissertation, I emphasise participation in practice in the material production of one's own subjectivity, which is not the same as common identity formation. Quite the opposite, contemporary art engages in the production of new subjectivity, which identifies with the minority whereas e.g. mass media produces the subjectivity of majority. Subjectivity may also be approached from the perspective of ecology which precisely refers to the surrounding material-discursive reality of the temporary engagements. When intensive encounters are based on instincts, one's consciousness does not necessarily have time to engage in controlling the events. In these cases, subjectivity is shaped by affective encounters for which I have searched from my research material. Starting from the experiential learning and its tools, I have tried to update the pedagogy towards more affective direction by pedagogy of intra-action.

As the conclusion of my dissertation, I have described the preconditions, experiences and encounters of activities of the 'affective pedagogy' both inside classrooms and outside. In addition, I have also pondered the direction of the future workshop. Teaching performance art and other fields of contemporary art acquires the ability to throw oneself towards the unknown by both the teacher and the students. One has to start rethinking also the person's subjectivity by which the activities alter, too. Often too much talking and controlling used by the teacher make the real encounters and listening to one's experiences disappear under the heavy noises. For example, encountering of something new and even odd disappears. In such a case silence is the most effective means in challenging the common teaching methods. Also, experimentalism and experientialism offer deeper and rejuvenating affective forces to which one is affirmed by the contemporary art as an open space and ethico-aesthetic methods. What else may one still become? In my dissertation the most essential concept of 'becoming other' challenges traditional learning by offering new and odd sensations and experiences in oneself, others and the environment. The constant change is also an opposite force to the society's need for control and to the global threats.

Keywords

Affect
Contemporary art
Pedagogy
Basic Education in Art
Performance
Environmental art
Experiential learning
Intra-active pedagogy

Lopuksi alkuun ja keskelle kiittäen

Tutkimuspolkuni on kulkenut moninaisten vaiheiden kautta nykyiseen tilaansa, joka hetki hetkeltä nytkähtelee edelleen eteenpäin. Kiitollisena muistelen opiskelutovereiden, kollegoitten kanssa Arabiassa ja Kallio-Kuninkalassa vietettyjä hetkiä, seminaareja, kesäkouluja, kohtaamisia lounaalla ja kahvilla. Erityisesti emeritus professori Juha Vartoa kiitän tinkimättömästä ohjauksesta, joka johdatti jo tutkimukseni ensi metrejä kokemukselliseen ja lihalliseen suuntaansa. Samoin ohjaajaani yliopistonlehtori Juha Mertaa kiitän oivallisista neuvoista, jotka johdattivat eteenpäin erityisesti kokemuksellisessa oppimisessa. Nykyinen ohjaajani sekä vastuuprofessorini Helena Sederholmia kiitän erityisen paneutuneesta palautteesta, joka sai tekstini loppuvaiheessa myllerrykseen, mutta johti laaja-alaiseen, uuteen jäsentelyyn.

Esitarkastajani dosentti Katve-Kaisa Kontturi, tuli minulle läheiseksi artikkeliensa välityksellä jo alkuvaiheessa. Ne johdattivat minua affektiteorian syövereihin. Esitarkastuksen myötä sain lukuisia arvokkaita korjausehdotuksia ja täsmennysvaatimuksia, joiden mukaan liikkuminen tuntui luontevalta. Apulaisprofessori Hanna Guttorm myös halusi saman suuntaisia muutoksia käsikirjoitukseeni. Häneltä opin myös tutkimuksen teosta olennaista vielä esitarkastuksessa. Professori Eeva Anttilaa kiitän jo etukäteen vastaväittäjänä toimimisesta.

Tutkimuspolun varrella olen tavannut monia mielenkiintoisia tutkijoita ja tohtoriopiskelijoita. CAVIC-foorumissa tapasin viiden vuoden aikana Pohjois- ja Baltian maiden yliopistoista mm. professorit Helene Illeriksen Agderin yliopistosta Norjasta ja Anette Göthlundin ja yliopistonlehtori Ulla Lindin Tukholman Konstafackista. Kiitos innovatiivisesta Cavic-työskentelystä! Tämä toiminta huipentui yhteiseen laajamittaiseen julkaisuun *EDGE – 20 Essays on Contemporary Art Education* vuonna 2015. Sitä edelsi kokeilevia, uusia työskentelymuotoja hakevia työpajoja, leiri, seminaareja ja konferensseja. Näiden tuloksena osallistuin ko. teokseen kahden yhteisartikkelin kirjoittajana. Toisen tein Gunnhildur Jónsdóttirin kanssa. Tämän artikkelin työskentelymetodeja kuvaan myös väitöstyössäni. Tätä opintojaksoa en unohda koskaan! Toinen artikkeli syntyi Cecilia von Brandenburgin, Elina Heikkilän, Alma Muukka-Marjovuon, Riikka Mäkikoskelan ja Taneli Tuovisen kanssa. Kiitos myös tästä ikimuistoisesta sähköpostimuodossa tehdystä artikkelikollaboraation kokemuksesta! Kokemus kulkee edellä. Professori Rosi Braidottin kesäkoulusta 2017 Utrechtin yliopistossa muodostui tajuntaa laajentava kokemus myös mukana vieraillevien luennoitsijoiden myötä. Kiitollisena muistan Rosin intensiivistä tutkimusotetta ja luennoimistapaa.

Merkittävistä kommentaattoreistani ja keskustelukumppaneista nostan esille yliopistonlehtori Marjo Räsäsen ja dosentti Tere Vadénin ja taiteen tohtori Jouni Kiiskisen ja tutkijatohtori Juuso Tervon. FADS-foorumilla, suomalaisten yliopistojen taidekasvatuksen tohtoriopiskelijat kokoontuivat neljän vuoden aikana. Tämä foorumi selkeytti tutkimustani juuri taidekasvatuksen tematiikkaan. Kiitos myös professorit Pauline von Bondsdorff, Mirja Hiltunen, Timo Jokela, Kevin Tavin, Mira Kallio-Tavin ja jan jagodzinski, joista viime mainitun kanssa minulla on ollut ilo tehdä myös kirjallista dialogia teoksessa *Experimenting FADS: Finnish Art Education Doctoral Studies!* Tutkimukseni koki jälleen uusia muotoiluja, ajattelun syventymistä. Kiitos myös, Johan Kalmanlehto, Wioletta Piascik, Mikko Koivisto, Henrika Ylirisku ja Tomi Dufva vauhdikkaista keskusteluista!

Loistava opintopiiri oli myös Tampereella pidetty Laavalamput. Kiitos Elina kotoisasta ympäristöstä, tsemppauksesta ja

kiitokset myös Pirjo Seddikille ja Jouni Sarpolalle. Espoosta haluan muistaa eritysesti Minna Pirhosta laadukkaista majoituspalveluista.

Aalto ARTS Books, kustannustoimittaja Aino Ruutu ja graafikko Safa Hovinen tekivät tästä käsikirjoituksesta oikean kirjan. Kiitos asiantuntevasta, mutta lämpimästä otteesta tutkimuksen muotoilussa esteettiseksi ja kiinnostavaksi julkaisuksi. Krista Jokista kiitän suomen kielen tarkistuksesta ja Henna Snellmania englannin kielen käännöksestä abstract-osiossa.

Tutkimukseni kenttäosuus suoritettiin Kauhajoella keväällä 2012 kuvataidekoululla. Luonnollisesti on esitettävä suuri kiitos oppilailleni, jotka osallistuivat tutkimustyöpajaan. Samoin erityiset kiitokset työpajan varsinaiselle opettajalle, Elina Hannula-Ketolalle heittäytymisestä ja ymmärtäväisestä asenteesta tutkimustyöpajaa kohtaan. Kiitos myös kuvataidekoulun pitkäaikaiselle ja ensimmäiselle vastuuopettajalle, Marjo Kamilalle kannustuksesta. Kansalaisopistolle henkilökuntineen kiitos tutkimuksen teon mahdollisuudesta.

Suomen Kulttuurirahastoa kiitän mahdollisuudesta irrottautua ansiotyöstä tutkimusvapaalle. Samoin Kauhajoen kulttuurisäätiön tuki tuli alkuvaiheessa mukavaksi kannustimeksi. Aalto yliopiston taiteen laitosta kiitän monista opintomatkoista ja tohtorikoulutustoimesta, joka vauhditti merkittävästi valmistumistani.

Lopuksi kiitän elämänkumppaniani, parasta kaveriani, Tapiota: olet haastanut minua uusiin näkökulmiin ja tarjonnut myös toisen tieteen ja psykoterapian näkökulmaa keskusteluihimme: iso kiitos kaikesta tuesta! Sisartani Katia, joka innosti minua jo aikoinaan taidekasvatuksen opintoihin Jyväskylän yliopistoon ja jatko-opintoihin 2008, kiitän viisaista visioista! Jari Toimiselle kiitos, että puolivakavasti (tai täysin humoristisesti?) kutsuit minua jo vuonna 1999 lempinimellä ”taiteentohtor”. Nyt siitä tullee totta!

Kirjoitan tätä paikassa, jossa olen myös päässyt kohtaamaan pimeää-hämärää metsää useasti sekä talvipakkasilla, kuin myös kevät- ja syysöinä ja elokuun lämmössä. Aamut ovat kuitenkin täällä erityisen kauniita. Silloin terhenet tanssivat auringonnousussa järven pinnalla. Kuten tänäänkin.

Leppiniemessä, Kuoreveden rannalla elokuun 26. päivänä 2018

Mikko Snellman

1 Erämaan siimeksessä 12

2 Hakkuuaukioita, latomeri, männikkö, luoma ja muita kenttiä 20

Vaellus tutkimukseni raivioille: konteksteja ja tutkimuskysymys 22

Kuviskoulu 31

Kuvataidekoulu kansalaisopiston kasvaimena 36

Kauhajoki jälkeen 23.9.2008 40

Oppiminen kokemuksesta 44

3 Ekskursio kokeelliseen metodologiaan 48

Nomadinen tieto ja tutkimus 50

Affektiteorian verkoissa 51

Polkkapilkkuja ja interventioita 54

Kuninkaallisia hahmoja ja glamouria 55

Kontrolliyhteiskunta ja posthumaani ahdinko 56

4 Paluu pimeään-hämärään metsään 66

Pedagogiset lähtökohdat ja suunnittelu 68

Pimeä metsän maalausnäyttelystä valkonaamioiden performanssiin 73

Pimeän-hämärän metsän kohtaaminen 77

Pimeäksi-hämäräksi-metsäksi-tuleminen 83

Affekti ja taide aistimussommitelmana 90

5 Spiraali agoralta: Dewey & Deleuze & Guattari 94

Kokemuksellisen (taide)oppimisen teoreettinen tausta 96

Koskettavaa-valokuvat 103

Kuva-arvoitus Z 104

A:n puussaistuja 108

Lumen ja kylmyyden kiteytymiä 110

Dewey & Deleuze & Guattari: Oppiminen tulemisena 110

Tuleminen ja oppiminen yhteismuotoutumisen pedagogiikassa 116

Pedagoginen dokumentaatio 119

6 Majavan reviiri 124

Subjektiviteetti ekologiana: barokkitalo tai enemmänkin majavan pesä 126

Mikä keho? 133

Elimetön ruumis ja halun sommittumat 136

Minä-kartta majavan territoriona 139

Tehtävänanto ja kysymysten asettelu 140

V:n marionetti on dividuaali 145

7 Maalauspohjista tapahtumien virtauksiin 150

~~ydinkonteksti:~~ Nykytaide 152

Taiteen muutospyrkimyksiä 1960-luvulla 155

Taiteen laajemmat kontekstit: kontekstualismi ja naturalismi 159

Nykytaide performatiivisena ilmaisuna 161

B-Lin ilmestys 163

Nykytaide, taidekasvatus ja relaatioestetiikka 175

Nykytaiteen haasteet ja lupaukset pedagogiikalle 180

8 Jääkristallien meri 184

Affekti kehollisena intensiteettinä 186

Perfosukellus 188

Omien performanssien kehkeyttämistä 197

Performanssi protestina ja ahdistuksena-suruna: paikallaanoloa 202

Naamio-performanssit: Käänteinen-ufo-poika ja muita hahmoja 207

Lintunaiseksi-tuleminen 210

Affekti ja tuleminen 212

Valkonaamiot liikkeellä laumana 215

Epädisko Krouvin yökerhossa: pimeää metsää 2.0 219

Nykytaide abstraktina koneena 226

Nykytaidetyöpaja abstraktina koneena 232

9 Pimeä-hämärä metsä vastaa 236

Kuvataidekoulun segmentoituminen 238

Ruudutettu luokka 240

Tilan siliäminen: virtauksia 245

Pako autiomaahan 248

Valkonaamio-tarinat: mytopoiesis ja vasta-aktualisaatio 251

Tanssin transformaatio 256

Myrkyllinen makea ja veriset kyyneleet 258

Aavejahti 262

10 Tulevaisuuden lakeuksille 268

Tutkimus ryteikkövaelluksena 270

Subjektiviteetin ekologia futuurissa 272

Eettis-estetiikka, posthumaani ja subjektiviteetin ekologia nykytaiteessa 275

Affektiivinen pedagogiikka? 278

Lähteet 287

1
ERÄMAAN SIIMEKSESSÄ

/--/ kun olet yksin metsässä joka työntää pimeitä puita: melankolioita,
kun olet hukassa, kokonaan hukassa itseltäsi joka kysyy sinua
joka suunnalta kuin skitsofreeninen kaiku,

ja silloin ritari ratsastaa ohi, ole onnellinen:
siitä että hän on ritari, ja että hän ratsastaa ohi.

Eeva-Liisa Manner: *Kuolleet vedet*, 1977

> Olipa kerran pieni metsä, jota kutsuttiin pimeäksi metsäksi, johtuen sen synkkyydestä ja omituisuudesta. Metsässä kerrottiin elävän mitä omituisimpia olioita, mutta ihmiset ovat vain kerran nähneet vilauksen yhdestä pienestä valkonaamiosta...[1]

Hämärää, kylmää, lumen narskuntaa, otsalamppujen valokiiloja, kapea polku, oksat raapivat kasvoja, pakkasen tuoksua, tähtikirkas ilta. Etäältä kuuluu koiran haukahdus, bensan tuoksua autoista, sillä kylmyys estää pakokaasujen nousun ylemmäs ilmakehään. Ikään kuin laskeuduttaisiin kylmään syliin, joka ei ole inhimillinen, vaan orgaaninen, haaroittuva, raidoittuva pylväsmäisine puineen (hypostyyli), pistelevine neulaslatvuksineen ja oksasermeineen, ryteikköineen, valon pilkettä tuottavana, kiderakenteista koostuvine lumipeitteineen, jotka heijastavat kuunvaloa. Olkoonkin että siellä on polkujakin, taisinpa erään tehdä itse etukäteen tutustuessani paikkaan. Mutta lumipeite naamioi aina osan poluista tuottaen uusia peittyviä polkuja. Jostain ilmestyi eläimiä. Metsä on myös autiomaata. Ainakin osittain, osassa kenttiä. Ehkä kokonaan.

Metsä koostuu yleensä puista, pensaista, kallioista, soista, niityistä, lehdoista, puroista, joista, ojista, järvistä, lammista, mättäistä, sammaleista, varvikoista, puutihentymistä ja aukioista. Ja poluista. Joskus myös teistä. Kasveista, marjoista, sienistä. Ja tietysti eläimistöstä. Metsä voidaan erottaa aavikoista, tundrasta, jänkhästä, arosta, meristä ja tietysti kaupungeista ja kylistä. YK:n elintarvike ja maatalousjärjestö FAO:n määritelmän mukaan metsä koostuu vähintään 5 000 m^2 käsittävästä alueesta, jolla puurunkoiset kasvit kohoavat vähintään 5 metrin korkeuteen ja peittävät latvustollaan vähintään 10 % pinta-alasta.[2] Sekä metsää että autiomaata voidaan pitää erämaana. FAO:n määritelmän mukaan metsään sisältyvät myös taimistot ja metsänjalostuslaitokset.[3] Kiinnostavinta eivät ole kuitenkaan määritelmät.

Metsä on paljon muutakin. Metsä muodostuu (avautuu, sulautuu, sulkeutuu, limittyy) hyväksi puuhamaaksi milloin romantisoituun keskiaikaidylliin linnoineen, prinsseineen ja linnanneitoineen sekä tietysti velhoineen ja lohikäärmeineen. Mutta yhtä hyvin se tarjoaa puitteet avaruusseikkailulle elokuvien maailmaan siirtyessään (limittyessä, kaksoiskentän periaatteen mukaan) ympäröivänä luontona. Onko metsä siis

1 Tarinat: Valkonaamioiden omituinen kilpailu pimeässä metsässä. L:n teksti. 18.6.2012.

2 http://www.fao.org/docrep/006/ad665e/ad665e06.htm

3 Englanninkieliset termit ovat tässä kontekstissa mielenkiintoiset: *forest nurseries* ja *seed orchards*.

jonkinlainen kulissi? Tämä on tuttua monille meistä lapsuudestamme. Olenko yksin? (Ainakin sille ”Mikolle”, joka leikki Hervannan metsissä Tampereella seitsemänkymmentä luvulla, välillä yksin ja välillä kavereiden kanssa. Hän taisi olla usein se, joka loi puitteet toiminnalle ja piti yllä leikin juonta). Kulissi on kyllä melko teennäinen sana kuvaamassa leikin huumassa organisoitua luonnonmuodostelmaa, juonellista vaikkakin muuttuvaa, spontaania toimintaa, joka hyödyntää kallioseinämää ja kapeaa polkua, joka johdattaa linnan tornikamariin ohitse lohikäärmeen luolan, joka sijaitsee alhaalla synkän metsän alla, jonne ei kukaan halua mennä.

Kaikki tämähän on jo tuttua taidekasvattajillekin. Ympäristökasvatus ja sitä edeltänyt maataide, tai ehkä pikemmin maataiteen vieressä kasvuaan rehevöittänyt ympäristökasvatus, on ammentanut kulttuurisesti orientoituneesta luontosuhteestaan jo Kurt Hahnin ajoilta asti 1930-luvulta. Hahn tosin korosti fyysisiä harjoitteita ja rohkeuden, kestävyyden ja itsekurin periaatteita lasten ja nuorten seikkailukasvatuksessaan varsin armeijamaisesti. Mukana olivat kuitenkin myös mielikuvituksen ja sosiaalisen vastuunoton ajatukset.[4] Tämän päivän ympäristökasvatuksessa lähdetään kestävän kehityksen ideologiasta. Metsä on siis myös vakavan ja vastuullisen leikin paikka. Ensimmäistä kertaa ihmiskunnan historiassa ihminen on vaikuttanut eniten maapallomme tulevaisuuteen asettaen koko elämän jatkumisen uhanalaiseksi. Tämä posthumaaniksi ahdingoksi kutsuttu globaali tilanteemme kulkee metsäanalyysieni kehyksien laajimpana, jopa kosmisena kaikupohjana.

Metsä on myös mytologinen ja rituaalinen paikka. Esimerkiksi massojen tuntema Harry Potter joutuu seikkailuissaan yhä uudestaan *Kiellettyyn Metsään*, jossa häntä ja hänen ystäviään uhkaavat kuolonsyöjät.[5] Kielletyssä metsässä asuu myös kentaurien kolonna, joka luonnollisesti (*sic*) on ihmisen ja hevosen välimaastoa. James Harmonin mukaan lähitarkastelu Potterin Kielletystä metsästä paljastaa itsensä konstruoituna tilana monitasoisen ja kompleksisen identiteetin rakentumiselle. Metsä kätkee sisäänsä moninaisia identiteettejä, myös sellaisia jotka johtavat marginalisoitumiseen ja kentauriyhteisön toiseutumiseen.[6] Kentaurit ovat kiellettyjä, uhkaavia

4 Vanhatapio 2010, 41.

5 Death Eaters, lordi Voldemortin valikoitu seuraajajoukko, velhoja ja noitia, joilla oli vasemman käden olkavarressa Pimeän piirto. Kuolonsyöjät toteuttavat lordi Voldemortin tahtoa puhdistaa velhosukua ei-maagisista vaikutteista. Kyse on siis rodunjalostuksesta, mutta ei-inhimillisen asteikon mukaan. Ks. Harmon 2013., 33–34. James M.J. Harmon: Forbidden Forests and Forbidden spaces: Reevaluating ”The Other” in Harry Potter. Teoksessa *Legilimens! Perspectives on Harry Potter Studies*. Ed. Christopher E. Bell. 2013. Cambridge Scholars Publishing.

6 Ibid.

toiseuksia, esimerkiksi sukupuolijaon ylittäviä prosesseja. Vaikka Harry Potter ei kuulu tutkimukseni varsinaiseen materiaaliin, myös omassa tutkimuksessani pimeää/hämärää metsää tarkastellaan identiteetin kompleksisuuden ja itse asiassa aukipurkamisen tilana. Kentauria voidaan pitää mielestäni esimerkkinä eläimeksi-tulemisesta, joka on keskeinen käsite tässä tutkimuksessa. Mielenkiintoinen seikka on se, että myös tämän tutkimuksen ”pimeään metsään” ilmestyy sukupuolijaon ylittäviä toiseuksia.

Kielletty Metsä on vallankumouksellinen opposition kenttä, pimeä tila, jossa käydään hyvän ja pahan välinen taistelu[7]. Myös kentaurit ovat kahden maailman välissä: toisaalta inhimillisen ja toisaalta ei-inhimillisen luonnon. Vastaavanlaisia kiellettyjä metsiä on toki monia muitakin kuuluisissa tarinoissa, esimerkiksi Tolkienin *Taru Sormusten herrasta* -saagan Mirkwood, jossa jättiläismäiset hämähäkit asustavat ja jonka pimeys juontui Pimeyden Herra Sauronin varjosta. Ja kyllähän Grimmin veljesten *Lumikki* joutui myös hyvinkin synkkään metsään, jonne hänet viedään ei vähempää kuin tapettavaksi. Samoin elokuvan alalta löytyy lukuisia kauhutarinoita, joissa autiomökki suuren metsän keskellä on varsinainen magneetti pimeyden hirviöille esiintyä. Esimerkistä käy esim. *Blair Witch Project*, jonka dokumenttimaisuus nosti esiin uudenlaisen kauhuelokuvan genren. Itseeni vaikutti tutkimusprosessini suunnitteluvaiheessa magneettisesti myös Anna Tuorin maalaukset vuoden nuori taiteilija -näyttelystä 2011, jossa pikkutytöt vaeltavat eksyneen oloisina synkissä metsissä ja apokalyptisissa maisemissa. On tärkeää kuitenkin erottaa populaarikulttuurin stereotyyppiset hahmot ja kuvastot siitä nykytaiteen uudesta, erilaisesta ”vähemmistöjen kuvastosta”, jota Simon O’Sullivan kutsuu mytopoiesiksen nimellä. Tällöin on kyse taiteilijoiden tuottamasta uudesta mytologiasta ja sen taiteellisista ilmauksista. Näiden hahmottelua, ainakin luonnostelua voidaan katsoa tapahtuneen Kauhajoen kuvataidekoulun nykytaiteen työpajassa. Pimeän-hämärän metsän siimekseen ilmestyi toiseuksia viimeistään tarinoissa, jotka oppilaat kirjoittivat työpajan loputtua ja joissa kokemustieto, keholliset tulemiset, pääsivät vaikuttamaan muuhun virtuaaliseen ainekseen. Näissä vilahteli toki monia hahmoja visuaalisesta kulttuuristakin, mutta kokonaisuus oli varsin hybridi.

> Fear is the anticipatory reality in the present of a threatening future. It is the felt reality of the nonexistent, loomingly present as the affective fact of the matter.[8]

7 Kuten tapahtuukin Harry Potterille Lordi Voldemortin kanssa tarinan loppuhuipennuksessa.

8 Massumi 2010.

Nykytaiteeseen suuntautuneessa työpajassani lähdin kuuntelemaan ja haistelemaan ja tunnustelemaan pimeään metsään yhdessä nuorten kanssa Kauhajoen talvipakkasilla. Lähdimme avoimin mielin kohti tuntematonta, pimeää metsää tietämättä, mitä tapahtuisi. Pulssini nousi viimeistään siinä vaiheessa, kun sammutimme otsalamput ja jäimme seisomaan rinkiin keskelle pimeää, kylmää, talvista, lumista metsää. Aivan hiirenhiljaa siinä seisoimme. Mieti, mitä ihmettä olen tekemässä? Voiko näin toimia? Mitä tästä seuraa? Mitä nyt tapahtuu? Mutta antauduin lumiseen, kylmään sinihämärään, imin itseeni kylmää syleilyä. Tästä tuli ratkaiseva tutkimukseni moottori, sen kantava teema. Edelleen vaeltaminen kohti täysin pimeää metsää herättää pelkoa, jopa kauhua. Kuten Brian Massumi edellä toteaa, ”pelko on vihamielisen todellisuuden uhkaava tulevaisuus nykyhetkessä”. Se tunnetaan kehollisesti todellisuuden ”kangastuksen kaltaisena läsnäolona, materian affektiivisena faktana”. Tällä tavoin affekti voi vallata paikkoja, liikkua ajassa ja avaruudessa. Affekti on epäpersoonallinen intensiteetti, joka toimii itse subjektina saaden totutun itseyden pois paikoiltaan. Käsittelen tässä tutkimuksessa subjektiviteettia ekologiana, territorioon liittyneenä ilmiönä. Tässä yhteydessä on jo hyvä muistaa luonto-kulttuuri-jatkumo, jonka sisällä materiaalinen, ”ulkoinen” vaikutus on tasa-arvoinen henkisten, ”sisäisten” vaikutusten kanssa. Affektista on myös sanottu, että se on eräänlainen aave.[9]

Pimeä-hämärä metsä laajentui tutkimuksen aikana kuitenkin yli tavanomaisen metsäkokemuksen. Siitä laajentui elävä tekemisen ja kokemisen, kuuntelemisen – miksei tanssimisen ja hengittämisenkin[10] – oudolle avautumisen tila ja aika. Sen myötä myös luokkatilasta kehkeytyi toisenlainen olemisentapa. Ainakin hetkittäin. Tällöin kukaan ei joutunut avautumaan sisäisyydestään muille, itseään selvittäen. Tätäkin kyllä työpajaan liittyi. Välillä piirrettiin karttaa ”minästä”, mutta heti kohta jo jouduttiin se hylkäämään sopimattomana. Tai minäkartan esittelyssä avautuu uusia kehon voimia, joita karttaan ei ole täysin piirretty. Toisaalta kartta itsessään materiaalisena affektien blokkina avasi omia voimakenttiään, joihin tekijä saattoi limittyä. Krouvin epädiskossa ja kaduilla liike oli intensiivistä ja subjektiviteetti kurottui laumassolemiseksi, naamion proteesin avulla anonyymiksi tulemiseksi.

Kuvaan tutkimusraportissani myös laajemmin tietäni pimeään-hämärään metsään ja sieltä pois, yhteiskuntaan ja kulttuuri-luonto-jatkumoon, ja jälleen hämäryyteen. Tällöin hahmottelen myös polkujani nuoruusvuosieni

9 Tämän olen kuullut Juha Varton lausumana eräässä seminaari-istunnossa vuonna 2011 Aalto-yliopistolla.

10 Katve-Kaisa Kontturi on ehdottanut juuri hengittämisen ja tanssimisen termejä kuvaamaan eettistä ja osallistavaa tutkimusotetta ammentaen Irigarayn ja Braidottin ajattelusta. Ks. Kontturi 2012.

opiskelukokemuksista, varhaisista opettajakokemuksistani ja myöhemmin performanssikokeiluistani sekä tieteellisistä, mutta varsin kokeellisista tutkimustyöpajoista hankkimiin kartastoihin. Lopulta Kauhajoen kuvataidekoulun tutkimustyöpajaan ja sen jälkeen sieltä poiskin. Tämä nomadinen liike muodostaa tutkimuksen laajan kentän. Sen siimeksessä vaeltaa affektin virtaus, jota pyrin seuraamaan.

Tutkimukseni laajana päämääränä on ollut kehittää pedagogisia käytäntöjä, jotka liittyvät kuvataiteen oppimiseen, mutta samalla se merkitsee myös opettamisen kriittistä tarkastelua. Nämähän kulkevat yhdessä. Oppilaiden äänen kaiuttaminen on ollut tavoitteena, vaikka myönnän, ettei se ehkä politisoidu tässä tutkimuksessa aivan kuten perinteisimmissä etnografisissa tutkimuksissa. Osallistavasta tutkimusotteesta on kuitenkin kyse. Tähän liittyy kriittinen valtahiearkioiden tarkastelu, joka on aina läsnä oppilas-opettaja- tai oppimisen ja opettamisen-dikotomioissa. Tätä asetelmaa olen pyrkinyt purkamaan, hämärtämään ja kääntämään ympäri. Tutkimuksen vielä voimakkaampi päämäärä, sanoisinko eettis-esteettinen päämäärä, on ollut kohdata toiseutta, outoutta itsessä ja muissa tuottamalla nykytaidetta. Tämä kietoutuu moninaisesti kestävän kehityksen ajatuksiin ja siis planeettamme ekologiaan viime kädessä.

Helmi Järviluoma ja Taru Leppänen ovat kirjoittaneet eksymisen metodologiasta juuri edellä mainittuun valtahierarkioiden nyrjäyttämiseen liittyen. Tutkijalla on sudenansana joutua helppoon metodologisen tietämisen paikkaan. Tähän auttaa tiedon kanssatuottaminen; tietoa ei oteta ”annettuna” vaan tuotetaan tutkimukseen osallistuneilta itseltään myös tasa-arvoisesti.[11] Tässä he viittaavat Patti Latherin kehittämään käsitteeseen eksymisen metodologia.[12] Tällä Lather suuntaa huomion sellaisiin tuttuuden aiheuttamiin mielekkyyden muodostamisen tapoihin, jotka kohtaavat esteitä. Toisin sanoen, jos jokin teksti tai muu materiaali, henkilö, olio, ei vaikutakaan meistä järkeenkäyvältä, se sysää meidät pois totutuilta raiteiltamme. Tämä avaa nykyiset tietämisen kehyksemme kohti toisinajattelun mahdollisia muotoja.[13] Eräs oman tutkimukseni vaikeuksista liittyikin esimerkiksi oppilaitteni omaan maailmaan ja sen toisenlaiseen hahmottamiseen.

Kuvamateriaalina tässä tutkimuksessa käytän pedagogista dokumentaatiota, pysäytyskuvia videoaineistosta, oppilaiden ottamia kuvia, omia valokuviani sekä oppilaiden teoksia. En halunnut nimetä niitä kuvatekstein, sillä luotan kuvan omaan voimaan ja vaikuttavuuteen, joka

11 Järviluoma & Leppänen 2004.

12 Lather 2001. https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/495677.

13 Ibid. Lather viittaa myös Deleuzen ja Guattarin filosofiaan, johon itsekin olen ”tukeutunut”. En kuitenkaan käytä varsinaisesti tätä Latherin käsitettä tutkimuksessani, mutta sen suuntaamat metodologiset viivat ovat käytössäni.

selittyy tutkimukseni otteella ja näkökulmilla. Oppilaiden omia kasvoja olen halunnut varjella, mutta myös muuttaa perinteisiä ”valokuvadokumentteja” niiden representationaalisuuudesta. Olen usein kätkenyt kasvoja siksak-kuvioiden taakse, jos naamiot eivät ole tätä tehneet. Olen käyttänyt myös erilaisia digitaalisia efektifilttereitä tässä apuna. Eräs keskeinen kuvamateriaali on jo tässä luvussa fragmenttina näyttäytyvä valopolkujen yhteispiirros, joka esiintyy myöhemmin kokonaisuudessaankin. Siinä kaikki me pimeään-hämärään metsään kulkeneet, otsalamput ja taskulamput valaisiminaan, muodostimme omat yksityiset, erilaistuneet valopolut luokasta metsään ja takaisin luokkaan. Tämä piirros linkittää tutkimukseni teemaa useampaankin kohtaan, pimeäksi-hämäräksi-metsäksi-tulemista, taiteena ja tutkimuksena.

Hämärää, lämmintä, pöytälamppuja, pehmeä toimistotuoli (punainen), tietokoneen surinaa, kirjapinoja, loputtomia paperipinoja, muistikirjoja, kahvirenkaita, huminaa tietokoneesta, kolinaa naapurista, auringon säteitä verhon välistä,muistiinpanoja, töhryisiä piirroksia, kaavioita, turhautumisesta rikkirevenneitä sivuja, särkyä selässä, mindmappeja, silmien häröilyä, pään pyörryttävää kuminaa, oivalluksia lauseina, tuulen huminaa parvekkeen lasi-ikkunoitten välissä, oivalluksia kuvina, mielen karttakirjoja, tanssia, joissa sukkuloivat teoreettiset käsitteet ohjaavat etenemään jonnekin spiraalin tavoin tai siksak-kuviona kirjomaan kollaasin palasia kasaan tietämättä mihin suuntaan tulen kääntymään. Teksti tuntuu tulevan ulkopuoleltani. Tämäkin on territorio ja subjektiviteetti levittää siipensä. Täällä puhuu joukko tai lauma ääniä. Tässäkin nyt. Täällä tänään missä tätä nyt kirjoitan.

2

HAKKUUAUKIOITA, LATOMERI, MÄNNIKKÖ, LUOMA JA MUITA KENTTIÄ

Vaellus tutkimukseni raivioille: konteksteja ja tutkimuskysymys

Edellä kuvattu moninaisuus linkittyy tutkimuksessani erilaisina territorioina. Diskursiiviset aineistot kytkeytyvät affektiivisiin ja materiaalisiin tuntuihin, tunnelmiin, kehollisiin intensiteetteihin. Oppiminen on kehollista, kokemuksellista ja kokeilevaa. Se johtaa muutostiloihin, jotka ovat eri asteisia.

Kauhajoen kaupunki, Kauhajoen kansalaisopisto sekä Kauhajoen lasten ja nuorten kuvataidekoulu ympäristöineen, metsineen, peltolakeuksineen, nevoineen, historioineen, hallintoineen, merkityksineen, henkilöineen, intensiteetteineen ja olemisen tapoineen toimii yhtenä kontekstina tutkimukselleni, jonka kenttäosion, nykytaiteen työpajan toteutin keväällä 2012. Toisia konteksteja ovat kokemuksellinen oppiminen, kontrolliyhteiskunta ja affektiteoria. Näitä konteksteja voidaan kutsua myös territorioiksi ja niiden luomista territorialisaatioksi. Vastaavasti niiden purkautumista tai niistä pakenemista voidaan kutsua de-territorialisaatioksi. Jälkimmäistä tuottaa erityisesti nykytaide.[14] Käsitteet ovat Gilles Deleuzen (1925–1995) ja Félix Guattarin (1930–1992) filosofiasta. Territorialisaatio viittaa hyvinkin erilaisiin alueiden haltuunottoihin ja jättämisiin: Deterritorialisaatio on liike, jonka avulla joku jättää territorionsa. Reterritorialisaatiossa joku uudelleen virittää toiminnankenttänsä. Territorialisointi voi koskea objekteja, kehoja, kirjoja, olioita, systeemejä, apparaatteja yms. Näihin konteksteihin ja niiden välille jännittyvät tutkimukseni lakeudet, jotka sitovat siinä tuotetun tiedon tiettyihin asetelmiin ainutkertaisesti. Tämä tutkimus ei ole toistettavissa laboratoriomaisesti samanlaisena aina uudelleen ja uudelleen, eikä siinä etsitä abstrahoituja suureita tai vakioita, määritelmiä, yhtälöitä, jotka pätevät kaikissa mahdollisissa maailmoisssa. Tässä tutkimuksessa ei myös mitata tai rakenneta tilastoja. Tässä mielessä tämä tutkimus tuottaa hankalasti avattavia tutkimustuloksia, mutta se ei liene outoa, sillä onhan tutkimuksen keskiössä kokemus ja kokeellisuus, affektit sekä nykytaide.

Tutkimuksessani kysyn

1. *Millainen affektiivinen oppimisen tila kehkeytyy nykytaiteen kohtaamisissa?* Tarkemmin sanoen kysyn, millainen on oppimisen affektiivis-materiaalinen tila, jolloin viittaan keholliseen ja materiaaliseen liikkeeseen oppimistapahtumassa. Mitä kaikkea tapahtuu ”virallisen opetuksen” väleissä, representaation katveissa?

2. *Miten nykytaiteen työpajaa tulee mahdolliseksi vetää ja millainen affektiivis-materiaalinen tila ja subjektiviteetin ekologia tulee mahdolliseksi?* Miten subjektia voidaan lähestyä ekologian näkökulmasta,

14 Deleuze ja Guattari 2004, 559.

jolloin viittaan erityisesti posthumaaniin, uusmaterialistiseen keskusteluun? Tällöin on kyse taidekasvatuksen horisontin laajentamisesta kohti biosfääriä, nimenomaan ei-ihmiskeskeisestä perspektiivistä tarkasteltuna. Miten ajatella subjektiviteettia toisin? Miten nykytaide affektien kimppuna organisoi tässä asetelmassa?

Tutkimuskysymykseni nousee opetustyöstäni ja sen historiasta, jonka varrella olen pohtinut – kuten niin moni muukin opetustyötä tekevä – miten nopeasti opetustunnit etenevät, miten niin paljon asioita tapahtuu luokkatilanteessa tai muuallakin, miten saada kiinni niistä hienoista kokemuksista ja intensiivisistä tilanteista kuvan tekemisessä ja taiteen kohtaamisessa, joita kuvataidekasvatuskin tuottaa ja myös, miten ymmärtää niitä kaikkia vaikeita seisahtumisen, tylsistymisen, vastustuksen, kaaoksen tai aggression tuottamia antioppimisen tilanteita? Tutkimusmatkani varrella onkin syntynyt tunne-ajatus, että nämä vaikeammat hetket ovat enemmän oman tutkimukseni keskiössä, sikäli kun jokin keskiö on olemassa. Samaan hengenvetoon olen pohtinut nykytaiteen mahdollisuuksia ja haasteita suhteessa edellä mainittuun kysymykseen. Tutkimuskysymykseni nousevat myös affektiteoriasta, joka on vaikuttanut vahvasti tutkimusotteeseeni. Tässä mielessä tutkimuskysymykseni on monimuotoinen, ehkä kompleksinenkin, mutta niin on myös kuvataideoppimisen ja -opettamisenkin tila ja käytäntö. Olen halunnut säilyttää tämän kompleksisuuden ainakin niissä rajoissa, että itse pysyn edes jossain määrin tämän kompleksisuuden perässä. Tosin tähän nimenomaan liittyy pimeä-hämärä metsä ei-tietämisen ulottuvuutena. Tämän tyyppisen tutkimuksen keskeinen motivointi on siis oman opetustyön reflektointi, joka tapahtuu omalla työpaikalla tuttujen oppilaiden ja puitteiden sisällä, mutta jossa pyritään näkemään tuttu täysin uusin silmin, uusin tuntein ja kehoin.

Tutkimuskysymykseni perustelut liittyvät ainakin kolmeen kenttään. Ensimmäinen on nykytaiteen opettamiseen, kohtaamiseen ja sen pohjalta tapahtuvaan kuvalliseen tuottamiseen liittyvä. Miten nykytaide muuttaa ja uudelleenmuotoilee oppimistapahtumaa taiteen perusopetuksessa (mutta yhtä hyvin peruskoulussa ja lukiossa)? Mitä uutta annettavaa nykytaiteella voisi olla? Miten nykytaidetta tulisi opettaa vai voiko tähän edes vastata? Miten itse opetin ja opetan nykytaidetta? Nykytaiteen historiassa avautuu voimakas pyrkimys murtaa konventionaalisia tapoja hahmottaa maailmaa ja murtaa ennakkoluuloja, stereotypioita ja tabuja, avata ennennäkemättömiä kenttiä ja keskusteluita, jotka voivat muuttaa niihin osallistuvien maailmankuvia ja minuuksia. Oudon todellinen kohtaaminen on parhaimmassa tapauksessa pysäyttävää, se pakottaa ajattelemaan ja kokemaan uutta. Muutos representationaalisuudesta keholliseen läsnäoloon on tässä keskeistä. Jo 1960-luvun minimalismissa teos muuttuu ei-kuvaksi eli kappaaleeksi ja abstrakti tila paljastaa katsojan teatraalisessa tapahtumassa.

Nykytaiteeseen sisältyy tämän lisäksi myös vahva eettis-esteettinen ulottuvuus, jopa poliittisuus, jota selvitän käyttämäni Simon O'Sullivanin nykytaidekäsityksen kautta.

Toinen kenttä, jolla liikun tutkimuskysymykseni kanssa, löytyy affektiteoriasta ja affektiivisesta kohtaamisesta, kokemuksesta. Olin Kauhajoella kotonani vain puolen kilometrin päässä paikasta, josta kuului laukauksia ja lopulta syttyi tulipalo. Poliisit, paloautot, ambulanssit ja tankit valtasivat ammattikorkeakoulun pihamaan. Selvisi, että kymmenen ihmistä oli ammuttu. Myöhemmin myös ampuja ampui itsensä. Kauhajoen kouluampumistragedia 2008 suuntasi tutkimuskysymykseni aika-paikka-spesifisti kohti aggressiota, pelkoa ja ahdistusta sekä näiden yhteyttä taidekasvatukselliseen toimintaan. Tätä yhteyttä voi kutsua affektiiviseksi. Tutkimukseni alkuvaiheessa tosin käytin tunnetumpia käsitteitä emootio ja tunne. Näillä käsitteillä on kuitenkin selkeä ero affektiin. Affekti korostaa kehollisuutta ja materiaalisuutta epäpersoonallisena, nimettömänä voimana. Nojaudun erityisesti siihen affektikäsitykseen, jonka ovat esittäneet edellä mainitut Gilles Deleuze ja Félix Guattari teoksissaan, mutta käytän myös heidän filosofiansa pohjalta luotuja tekstejä, mm. Simon O'Sullivanilta ja Brian Massumilta. Keskeisiä käsitteitä, joita hyödynnän, ovat tuleminen-toiseksi, territorialisaatio, re- ja deterritorialisaatio, sileä ja uurrettu tila, elimetön ruumis, molaarinen ja molekulaarinen, paon viiva, sommittuma, kasvoisuus, yhteismuotoutuminen ja tietysti affekti.

Vaikka en suoranaisesti tutki kouluampumisten vaikutuksia, liittyy kysymyksenasetteluni välillisesti niihin. Pyrin tutkimuksessani luonnostelemaan tulevaisuuden nykytaiteen työpajaa, jonka taustalla on ajatus globaaleista uhista nykyisessä posthumaanissa ahdingossa. Mitä taidekasvatus voisi tehdä tällaisessa tilanteessa? Miten reagoida? Mihin suuntaan liikkua? Miten kouluampumiset, ekokatastrofit tai muut uhat vaikuttavat minuun/meihin/aikaan/paikkaan? Miten ne muuttavat opetusta? Jo tässä kohtaa voin todeta, että kouluampumiset Kauhajoella erityisellä tavalla motivoivat ja tematisoivat tämän tutkimuksen. Tämä tutkimus on myös re-aktiota ja aktiota kouluampumisiin. Tutkimuksessa liikutaan toisin sanoen usealla tasolla ja useassa kontekstissa, yhdistäen sisäinen ulkoiseen ja päinvastoin, mikrokosminen kosmiseen, biologis-materiaalinen henkis-spirituaaliseen, luonto-kulttuuri -jatkumoon. Horisontaalisesti.

Näiden lisäksi tutkimuskysymykseni koskee nk. kontrolliyhteiskuntaa ja sen alati tiivistyvämpää kontrolloinnin tarvetta, joka ilmenee sisäisenä itsetarkkailuna, itsearviointeina ja arviointeina, laskelmoimisena. Kouluissa ja koulutuksissa pyritään ennakoimaan oppimistulokset ja kesyttämään luova potentiaali.[15] Ihmiset nähdään usein ennaltamääriteltyinä, selkeinä

15 Esim. jan jagodzinski on todennut, ettei taidekasvatus ei ole riittävän radikaalia. jagodzinski 2017.

ja rationaalisina. Atte Oksanen kirjoittaa haavautuvasta nykykulttuurista, jossa ollaan jatkuvasti auki revittyjen haavojen (kreik. trauma) äärellä.[16] Hän pyrkii kysymään, mitä subjekteille on tapahtunut teknologian ylivalottamassa maailmassa, jossa myös väkivalta on virtuaalista ja jatkuvasti läsnä, vaikka se ei suoranaisesti aktualisoituisikaan konkreettisiksi teoiksi.[17] Tutkimukseni historiassa ja nykyhetkessä ovat siis uhka, pelko ja aggressiokin. Tutkimukseni kumpuaa suoraan affektin sydämestä.

Lähden liikkeelle kokemuksellisen oppimisen kontekstista ja ”didaktisesta mallista”, mutta harhaudun työpajakokeilussani ja sen sysäämänä ryteikköön, erämaahan, jossa alan erityisellä tavalla kuunnella (koko keholla) työpajani liikettä. Hämmennys, häiriintyminen, levottomuus muuttavat sen suuntaa. Haluan säilyttää kokemuksellisen oppimisen tiettynä territoriona, karttana ja reittiehdotuksena, mutta haluan myös haastaan sen mielekkyyttä ”affektiivisen pedagogiikan” luonnostelulla. Ehkä luonnos haihtuu jo alkuvaiheessa. Kartta häviää. Tai sitten karttaa voi suurentaa niin, että pienetkin muurahaistenpolut näkyvät ja liikkuvat varvikoissa; voi kääntyä pedagogiikan ja taiteen erämaavaellukselle.

Kokemuksellinen oppiminen kulkee tutkimusraportissa kuitenkin mukana, sillä haluan keskustella sen kanssa ja ikään kuin päivittää sitä affektiteorian kautta kehollisempaan ja materialistisempaan suuntaan. Mielenkiintoisen silloituksen tekee tässä Inna Semetskyn tarjoama Deweyn ja Deleuzen pedagogisten tekstien rinnakkainluku. Hän löytääkin näiden kahden sangen erilaiselta ja etäiseltä tuntuvien ajattelijoiden teksteistä samansuuntaisuutta, vaikkakaan ei täysin identtisyyttä. Yhteinen peruskäsite on kokemus. Semetskyn luennan merkitys on tutkimuksessani myös keskustelua avaava. Olen halunnut avata usein sulkeutuneelta vaikuttavaa, ”omakielistä” deleuze-guattarilaista-koulukuntaa ja tutkimuskontekstia kohti kokemuksellista oppimista, joka on laajemmin tunnettua taidekasvatuksen piirissä.

Opetuskokeiluni liikkui prosessinomaisena koko kevään vuonna 2012 ja tuotti kokemuksia oppilaissa, pajan varsinaisessa opettajassa ja itsessäni tutkijan asemassa. Tutkijan positioni tosin liukui ajoittain opettajan positioon. Se tuotti myös materiaalista liikettä, joka muovasi asetelmia ja venyi ajassa, jolloin siitä muodostui vaihtuvia tiloja vektorimaisesti. Työpaja tuotti maalauksia, valokuvia, piirustuksia, tilateoksia, esinekoosteita, performanssikokeiluja ja performansseja ja erilaisia kehoja, hetkellisiä muodostumia, joita voi kutsua subjektiviteeteiksi. Suuri osa oppitunneista videoitiin sekä valokuvattiin valikoituneesti. Oppilaat myös osallistuivat molempiin. Lisäksi laadin osin oppitunneilla ja osin niiden jälkeen muistiinpanoja tapahtuneesta. Oppilaat laativat päiväkirjoihinsa omia

16 Tässä hän viittaa erityisesti Kirby Farrelliin ja Mark Seltzeriin.

17 Oksanen 2006, 19–21.

muistiinpanoja tehtävistä, joita työpajassa tehtiin. Vihkoihin sai toki piirtää muutakin. Tämän lisäksi haastattelin oppilaat työpajan jälkeen samoin kuin Enisa-opettajankin. Kaikkein viimeisimpänä tehtävänä oli kirjoittaa fiktiivinen tarina työpajan kokemusten pohjalta.

Ennen työpajan käynnistymistä helmikuun alussa 2012, pidimme Enisa-opettajan kanssa ideointi-illan ja ohjasin häntä tutkimustyöpajaa varten, mm. videoinnin ja muun pedagogisen dokumentaation suhteen. Ideointi-illassa kävimme läpi joukon kehollisia/kokemuksellisia harjoituksia keskustellen ja lisää ideoiden. Enisa halusi kuitenkin monessa kohtaa antaa päävastuun minulle tutkimuksen ja työpajan suunnittelusta. Ideointipaperissa (21.12.2012) esiintyvät jo hiljaiset kävelyt, keskustelupiirustukset, kehon osan kartoittamiset, disko, metsärituaalit, minun monet ulottuvuuteni, kehollinen piirustus, kehon avulla tehty ympäristötaide, luokan tunnelman/funktion muuttaminen, rentoutumisharjoitukset ja naamioleikit. Nämä kaikki teemat itse asiassa sisältyivätkin lopulliseen työpajaan.

Halusin alusta alkaen, että työpajassa on lisäkseni ”oikea” opettaja. Tämä sen vuoksi, että ajattelin itseni etäiseen tutkijan rooliin, joka ei keskustele työpajassa lainkaan. Tämä osoittautui mahdottomaksi hyvin nopeasti, sillä tunsin oppilaat hyvin entuudestaan. Tämän vuoksi meistä kehkeytyi Enisan kanssa opettajakoalitio tai sommittuma, joka vei mukanaan uusiin asetelmiin ja tulemisiin. Enisalle lähetin kurssiohjelmaa viikoittain sähköpostilla. Yleisrunko oli selkeä, mutta en tehnyt kovin tiukkaa aikataulutusta työpajan ohjelmasta juuri siksi, että halusin mennä virran mukana myös sen ohjaamana uuteen suuntaan. Kuten kävikin. Tietyt blokit olivat kyllä selkeät ja laadin esim. luennot huolellisesti. Nämä blokit olivat siis

1. johdanto nykytaiteeseen (kokemuksellisen oppimisen kehä)

2. metsä ja ympäristötaide (hiljaiset kävelyt)

3. koskettavaa-valokuvat (fotoelisitaatio)

4. minä-kartta ja installaatio

5. performanssi (naamiot)

Opetuskokeilun jälkeen haastattelin oppilaita ja Enisa-opettajaa. Haastattelujen jälkeen työpajan viimeinen tuottamisen vaihe oli fiktiivinen tarina, *Valkonaamioiden hämärä kilpailu pimeässä metsässä*, jonka oppilaat kirjoittivat kokemuksiensa perusteella tai niiden läpi nähtyinä. Nämä tarinat pyysin vasta työpajan jälkeen ja sen synnyttäminä, sillä seikka joka itseäni jäi vaivaamaan oli narraatioiden puute. Tarinoiden kautta esitettyjä teoksia oli kuitenkin sangen vähän, tai tarinallisuus ei työpajassa korostunut.

Siksi ajattelin antaa fiktiiviselle tarinoinnille (olkoonkin että tarinoiden taustalla olivat oikeat kokemukset) mahdollisuuden deterritorialisoida vielä kerran työpajaa. Idea tähän syntyi oikeastaan performanssiosuuden jälkimainingeissa.

Tämän kaiken jälkeen tutkimus on elänyt monenlaisissa spiraaleissa ja virtauksissa ja myös niiden tyrehtymissä (ainakin mikroskooppisissa puroissa) ja uudelleen ja uudelleen työpajan teoksiin ja tapahtumiin kasautumisissa. Uusissa ja yhä uudistuvissa materiaalis-affektiivisissa pyörteissä ja niiden mukana uusissa teoreettisissa muotoiluissa, ideoissa ja ymmärryksissä sekä diskursiivisissa avauksissa. Joka kerta kun tutkimusmateriaaliin, pedagogiseen dokumentaatioon pysähtyy, lähtee affektiivinen uudelleenelämisen prosessi liikkeelle.

Tutkimustani voidaan kutsua taidelähtöiseksi ja nomadiseksi tutkimukseksi.[18] Rosi Braidottin näkemys tutkimuksesta taiteen ja filosofian omaan toimijuuteen luottavana luomuksena eikä niinkään tutkimustiedon ”tosiasiallisuuteen” jähmettyvänä organisaationa, on minulle läheinen. Hän kysyykin mitä taide voi itse tehdä tutkimuksessa sen avaamiseksi uusiin yhteyksiin, uusiin suuntiin, yllättäviinkin. Taiteilijan tai filosofin alkuperäistarkoituksiin ei tarvita tarkistuslistaa.[19] Braidotti ammentaa Deleuzen filosofiasta tutkimusmetodologiaa, jossa mielikuvituksen käyttö teoreettisten materiaalien ohella ei ole kielletty. Päinvastoin, sen mukanaan tuomaa, uusia yhteyksiä avaavia ja uusille tasoille, hyperavaruuteen lennättäviä ratoja on syytä noudattaa. Näin olen pyrkinyt myös tekemään. Tässä kohtaa voidaan puhua myös vasta-aktualisaatiosta, johon palaan myöhemmin.

Osana nomadista tutkimusotetta esittelen lyhyesti kokeellisen metodologisen ekskursioni, jonka toteutin yhdessä islantilaisen kollegani, Gunnhildur Jonsdóttirin kanssa 2011–2014 eli ennen ja jälkeen tutkimustyöpajani, jonka pidin keväällä 2012. Tämän toiminnan kontekstina toimi CAVIC-niminen yhteispohjoismainen sekä Baltian maiden tutkimusfoorumi. Nämä tutkimukselliset kokeilut ja metodologiaan (tai antimetodologiaan) perehtyminen avasivat polkuja myös tälle tutkimukselle

18 Nomadisen kanssa käytetään synonyymeinä termejä rihmastollinen ja skitsoanalyyttinen. Englanninkielisessä maailmassa tutkimuksesta käytetään termiä research creation. Termi liittyy tutkimusrahoitukseen. Tällöin viitataan tutkimuksen keskeisiin piirteisiin, joihin kuuluu esteettisiä kokeiluja, taiteellisia prosesseja tai taideteoksia. Katso esim. Owen Chapman & Kim Sawchuk *Research-Creation: Intervention, Analysis and “Family Resemblances”*. 2012 Canadian Journal of Communication. Irit Rogoff käyttää taidelähtöisestä tutkimuksesta ilmausta *tiedon tuottamisen luovat käytännöt*. Ks. Rogoff 2010.

19 Braidotti 2006, 170–173.

ja sen de- ja reterritorialisaatioille, nomadiselle liikkeelle. *Polkadots, glamour and masks* -niminen projekti syventyi nimensä mukaisesti fiktiivisten hahmojen ja tarinoiden, maskeerauksen ja teatraalisuuden, glamourin ja deleuzeguattarilaisen ajattelun risteysasemille. Spontaanina ja edeltä käsikirjoittamattomana tutkimustyöpajana se muotoili suhdettani toiseksitulemiseen ja affektiin. Se vaikutti olennaisesti myös nykytaiteen työpajani kokeelliseen osuuteen, pimeän metsän kohtaamiseen, hiljaisiin kävelyihin, naamioitumiseen ja mm. fiktiiviseen kirjoittamiseen reflektoinnin muotona. Polkadots-projektin jälkeen kokeellinen tutkimusotteeni vahvistui.

Deleuze ja Guattari puhuvat transsendentaalisesta empirismistä, joka paradoksaalisen oloisena käsitteenä viittaa siihen, ettei puhtaasta empiriasta tai puhtaasta teoriasta käsin voida saavuttaa ymmärrystä todellisuudesta. Tieto on likaista, todellisuus sotkuista. Deleuze ja Guattari sanovatkin pragmatismin hengessä: tehkää rihmasto ja kokeilkaa![20]

> Rihmasto muistuttaa karttaa, joka täytyy tuottaa tai konstruoida ja joka on aina purettavissa tai koottavissa, käännettävissä ylösalaisin, muunneltavissa monine sisäänkäynteineen ja ulosmenoineen, paon viivoineen. Jäljenteet täytyy aina palauttaa karttoihin eikä päinvastoin.[21]

Rihmaston käsite tutkimukseni karttana sopiikin hyvin teemaani, kontekstiini, tutkimuskysymykseeni ja työpajakokeiluuni: pimeään-hämärään metsään. Metsän aluskasvillisuuden alakerrostumissa rihmastot verkottuvat puiden ja puumaisten kasvustojen juurilla. Me kiinnityimme näihin pimeän metsän rihmastoihin myös vieraillessamme pimeässä metsässä[22] sekä luokkatapahtumissa, performanssiin sukellettaessa ja vaikkapa Krouvin hämärään yökerhoon levittäydyttäessä valkoisten naamioiden rykelmänä, lonkeroina, laumana. Tutkin myös sitä, miten metsä, ryteikkö tai majavan territorio voivat toimia rihmastollisina irtihakattujen puurakenteiden kanssa, joita Deleuze ja Guattari kutsuu hierarkkisiksi rakenteiksi, miten sileä tila limittyy uurretun tilan kanssa. Rihmastoonhan kuuluvat myös paon viivat, deterritorialisaatiot, pakenemiset tutuilta territorioilta.

Myös tutkijasta tulee käsitteellinen henkilö, ”minä” tutkijana käsitteellistyy suhteessaan tutkimukseen ja tutkimusmateriaaleihin. Atte Oksasen mukaan tutkimus on aina täynnä käsitteellisiä henkilöitä ja moneuksia – myös siis

20 Deleuze-Guattari 2004, 307. He sanovat myös: ”Ei ole mitään ymmärrettävää, on vain paljon kokeiltavaa!”

21 Deleuze 1992, 44.

22 Pimeä metsä avautui hämäräksi ensimäisessä kohtaamisessamme. Tästä syystä käytän ilmausta, liukumaa pimeä-hämärä, sillä suomenkieli erottelee nämä erot, kun taas englantilainen sana *dark* sisältää molemmat.

työpajani oppilaat ovat. Tutkijastakin tulee osa diskurssia. Tai oikeastaan oma diskurssinsa. Mutta tämä ei ole mitenkään suhteessa abstraktiin personifikaatioon tai allegoriaan, koska tutkija on elävä olento, joka haluaa asioita ja tuntee ja muuttuu. Oksanen sanookin, että ”tutkija itse on maasto ja käsitteelliset henkilöt siihen piirtyviä karttoja”.[23] Näissä kartastoissa ja tässä maastossa olen siis ”minäkin” liikkunut, tämän tekstin-tuottaja-tuntija-ajattelija-kokoaja. Sillä eikö olekin niin, että tutkija kokoaa kollaasiinsa lukemattomia ääniä, jotka kieli kutoo kudelmaansa, jonka joku haluaa heti omistaa? Vaikka kyseessä on lauma kehoja.

Deleuze ja Guattari kirjoittivat *Mille Plateauxin* (Tuhat tasankoa) vuonna 1980.[24] He ajattelivat pannukakkumaisen tuhansien tasankojen ja ehkä myös maailmojen täyttämän rihmaston, autiomaan, jossa ei ole selkeitä ohjeita mitä polkua kulkea. Tasangot sijaitsevat vierekkäin ja niiden välille avautuu yhteyksiä, konfliktejakin. He tykästyivät litteään ontologiaan. Tämä kirja on ollut minulle ehkä keskeisin reittiopas ja kompassi – ilman että se on kumpaakaan. Työpajamme ensimmäisiä jaksoja oli juuri pimeän metsän kohtaaminen helmikuun, kylmässä (–17 °C) pimeässä illassa Kauhajoen Männikössä. Ajattelin kauhuissani mitä tästä tulee ja mitä olen oikein tekemässä. Tämä tunne ja tuntuma koko kehossa ja ajassa ja paikassa vie jotenkin minuuden rajalle, kysymyään: mitä muuta voisikaan olla, miksi voisinkaan tulla? Avautua tuntemattomalle, oudolle, koska jo hetken päästä itsesi vie sinut identiteettipesään, jossa niin hyvin viihdyt ja johon voit nukahtaa. Miten avautua tuntemattomalle, ammottavalle oudolle, ja kuitenkin niin, että siitä voisi vielä kirjoittaa, puhua, tehdä kuvia tai vaikkapa performanssin? Ei siis täysin purkautua kerrostumistaan, eli täysin virtualisoitua. Ihminen tarvitsee myös identiteettiään, vaikka vain tarinana.[25] Tämä on ollut tutkimukseni juoni ja päämäärä, harras intentio. Mutta monta monituista kertaa se on hämärtynyt ryteikköihin.

Deleuzen ja Guattarin filosofiassa on keskeistä uusien käsitteiden luominen ja siinä he olivatkin ahkeria. Alkuperäiset tekstit ovat ranskaa. Olen joutunut kuitenkin turvautumaan englanninkielisiin käännöksiin ja toki niin ollessa, myös suomenkielisiin, joita löytyy myös. Kyseisten filosofien tekstien käsitteitä on käännetty kirjavastikin suomeksi. Olen joutunut tekemään omia valintoja seikkaillessani käsiteviidakossa ja käännösversioiden keskellä. Jotakin olen valinnut itse (*tête chercheuse*, engl. *probe-head*) kääntyi minulle englannista *tuntoelin-pääksi*, se tuntui parhaimmalta omaan käyttööni, vaikka ranskalainen termi viitannee enemmän tutkimukseen tai ”etsivään

23 Oksanen 2006, 39.

24 *Mille Plateaux, volume 2, Capitalisme et Schizophrénie*. Les Editions de Minuit. Paris.

25 Ibid., 72.

päähän". Olen turvautunut mm. Jussi Vähämäen, Leevi Lehdon, Atte Oksasen, Sari Irnin, Mianna Meskuksen, Venla Oikkosen, Jukka Sihvosen, Katve-Kaisa Kontturin, Jussi Kotkavirran, Anni Pesosen, Mariaanna Fieandt-Jäntin ja Heikki Jäntin käännöksiin.

Atte Oksanen valitsee omia käännöksiään jo vakiintuneempien käännösten rinnalle. Esimerkiksi keskeisen käsitteen *agencement* hän kääntää tai oikeastaan valitsee sille varhaisemman muodon Deleuzen ja Guattarin filosofisessa jatkumossa: halukone. Tämä esiintyy teoksessa *Anti-Oedipus*, mutta se korvautuu *Mille Plateauxissa* termillä agencement, jonka voi kääntää "sommitelma" ja josta suomenkielinen taidehistoria käyttää käännöstä "assemblaasi" – tosin hieman eri merkityksessä. Mariaanna Fieandt-Jäntti ja Heikki Jäntti kääntävät tämän käsitteen "sommittuma", jota itsekin käytän tässä tutkimuksessa. Se korostaa sommitelman itseohjautuvuutta. Atte Oksanen kääntää myös termit *espace lissé* ja *espace strié* omilla käännöksillään "soljuva tila" ja "rajattu tila" kun vakiintuneemmat käännökset ovat *sileä tila* ja *uurrettu tila*. Jälkimainituissa on mukavan haptinen, grafiikkaan viittaava tuntu, josta pidän ja siksi käytän niitä. Oksaselta olen perinyt käännöksen *poimu* ranskankielen *le pli* -termille, jota käyttävät jo Kotkavirta ja Pesonenkin.[26] Pidän käännöksen viittauksista aivopoimuihin ja toisaalta sci-fi-sarjoissa esiintyvään avaruuspoimuun. Mutta samalla se kattaa tekstiili-materiaalisen laskoksen poimut, draperiat.

Tuleminen (*devenir*, *becoming*) on jo Leevi Lehdon käännöksessä olemisen vastakohta tai sen dynaamisempi jatkumo.[27] Karen Baradin teksteihin perustuva intra-aktio, joka on käännetty *yhteismuotoutuminen* (*intra-action*) juontuu ainakin Irnin, Meskuksen ja Oikkosen esittämistä pohdinnoista, samoin kuin tuleminenkin, joka lisäksi löytyy jo Lehdon käännöksestä. *Paon viiva* (*ligne du fuit*), *Elimetön ruumis* (*Corps sans Organs*), tapahtuma, *event* (*événement*) ovat ainakin Oksasen käyttämiä ja myös siis omaksumiani käännöksiä. *Kasvoisuus* (*visagéité*) perustuu Jukka Sihvosen käännökseen.[28] Kuten jo sanoin edellä, en kuitenkaan löytänyt *probe-head*ille käännöstä, joten valitsin siihen "tuntoelin-pään". Käytän myös ranskankielen *sens*-termin (engl. *Sense*) käännöksenä ja muutoinkin *tuntumieli*-sanaa, sillä siinä on hyvin saatu monitulkintaisen ja ristiriitaisen sanan merkityslaajuutta käyttöön. *Molekulaarinen* ja *molaarinen*, *deterritorialisaatio*, *reterritorialisaatio* ja *territorialisaatio* ovat vakiintuneet samoin kuin *affekti* (*affect*) läpinäkyvyydessään parempia suomennoksia odottamaan.

Ylipäätään sanojen merkitys on merkittävä, varmasti kaikessa tutkimuksessa, mutta erityisesti nomadisessa, deleuze-guattarilaisessa

26 Deleuze 1992, 81.

27 Deleuze ja Guattari 1993, 174, 181–182.

28 Sihvonen 2013.

linjassa, jossa vilisee uusia käsitteitä ja uudissanoja. Näiden tarkoitushan on suunnata ajattelua uusille raiteille, vaikuttaa ajattelun suuntiin ja abstrakteihin koneisiin, jotka suoltavat merkityksiä robottimaisestikin. Tässä mielessä olisi hyvä, että kaikille uusille käsitteille olisi uudet vastineet. Mariaanna Fieandt-Jäntin ja Heikki Jäntin Guattari-käännös (*Kaaosmoosi*) on juuri tällainen teos. Toki lukija joutuu koetukselle tällaisen apparaatin kanssa, mutta uudet paon viivat lienee nopeimmin avautuvia tällaisessa tapauksessa. Sellaiset käsitteet kuten ”tapahtuma” tai ”tuleminen” tuntuvat tästä syystä mielestäni latteilta kuvaamaan jotakin niinkin tärkeää kuin maailmasuhteen ja ”itsen” muuttuminen voikaan olla. En ole kuitenkaan yrittänytkään lähteä etsimään uusia muotoja niille.

Kuviskoulu

.....peltoja, metsiä, asfalttipäälysteisiä teitä, omakotitaloja, rivitaloja, hoidettuja puutarhoja, uomassa virtaava kapea joki, vanhoja kunnostettuja puutaloja, tiilisiä kauppa- ja pankkirakennuksia, valkoinen, rapattu, kolmikerroksinen vanha kunnantalo viisikymmentä luvulta, vieressä punatiilinen uusi kaupungintalo kahdeksankymmentä luvulta, vierekkäin, vastapäätä kirjastotaloa, jossa myös musiikkiopiston tilat, parkkipaikka, ruusupensaita, iso moniosainen ikkunakokonaisuus, portaikko, toimistohuoneita, kahvihuoneita, kahvintuoksua, kahviautomaatti, kaakaon tuoksua, kokoushuoneita, muutamia kuvataideluokkia, musiikkiluokkia, käytäviä, avainten kääntymisiä lukoissaan ja ovien lukkojen loksahduksia kaikuen käytävässä, muovimattoja, perusparannuksia, tekoseiniä, kantavia seiniä, isoja, valoisia ikkunoita, ahtaita kaappeja, kuvataideluokassa valtava liesituuletin, keramiikkauuni, patterit, lämmön hehkua, pöydät, joissa käännettävät, irrotettavat päällyslevyt, jotka ovat vaneria sisältä, mutta niiden päälle on vedetty muovikalvot, vanhat, ahtaat kylmäkomerot, jotka toimivat varastoina, opettajan koppi, kooltaan yksi neliömetri, siinäkin irrotettavia hyllystöjä kiskoineen, alakaappeja, tietokone, youtube-videoitten musiikkia, Hellewi-tietojärjestelmän digilomakkeita, tumman ruskeita pitkiä raskasjalkaisia pöytiä, korkeampia, avohyllyissä akryyliväripurkkeja, siveltimiä lasi- ja muovipurkeissa, vesiohenteisen öljyvärin tuoksua, osittain kuivuneita siveltimiä, täysin kuivuneita siveltimiä, rapatut valkoiset seinät joissa taidekuvia, värikopioita ja julisteita, joitakin oppilastöitä, myös vihreä katiskaverkosta taivuteltu ja paperilla päälystetty sammakko, luonnonmateriaaleista koottu nukke, jolla vihreä-kultainen päähine ja juuttikankainen lannevaate ja tuima ilme, paperimassan taikinamaista vaivaamista pesuvadissa, styroksin kuumaterällä leikkaamisen kitkerää höyryä, toisessa siistimmässä kuvataideluokassa mieto parfyymimainen pesuaineen tuoksu, tyylitellyt kasviaiheiset verhot, ruskea juuttikankainen

ilmoitustaulu ja nuppineulat, pieni liitutaulu, pitkiä marmorikuvioisilla paksuilla mdf-levyllä päällystettyjä matalia pöytiä, kaappeja, sivupöydissä samoin, kapeita kaappeja, joissa kaikenlaisia papereita, marmoroituja papereita, rypisteltyjä papereita, keramiikka ja kipsiesineitä, puupaloja, videonauhoja, c-kasetteja, lyijykyniä, väriliituja, valkoisia A4-arkkeja, vesiväripaletteja, posliinimaalausryhmän jäljiltä neilikkaöljyn tuoksua, kangastilkkuja, nahkatilkkuja, takahuone: entinen wc- suihkutila, josta tehty varasto viemällä wc-pönttö pois, isoja puunkarahkoita, aikakauslehtiä, kipsisäkki, kankaanpainoon tarkoitettuja seuloja, valotuslamppu, pieni liitutaulu, toinen irrotettava liitutaulu, piirtoheitin, taulutelevisio, cd-soitin, nuottitelineitä, valkokangas, käytävän päässä toimistohuoneet ja kahvihuone, päiväkirjoja, opettajankokouksia, aamupalavereja, pikkujouluja, leivonnaisia, kukkia, kaupunginhallituksen päätöksiä, viranhaltijapäätöksiä, tilavuokralomakkeita, muita lomakkeita, muistilappuja, sähköposteja, hallinto-ohjelmaan talletettuja oppilastietoja, taiteen perusopetuksen kursseja, aikuistenkursseja, opettajaluetteloita, oppilaskortisto printattuja ja rei'itettynä mappiin, oppilastietolomakkeita, painettuja opiston opetusohjelmia,opiston ja kuvataidekoulun logoja, tyky-päiviä, tyky-matkoja, sirkustirehtöörimainoksia, opiston paitoja, opetustunteja, muutyö-raportteja, kirjeitä vanhemmille kotiin, kuvataidekoulun nettisivun päivityksiä, oppilastöiden kuvaamista, oppilastöiden järjestelyä, nimettömiä oppilastöitä, nimettyjä oppilastöitä, töiden ripustuksia, kevätnäyttelyitä, lehdistötilaisuuksia, lehtijuttuja, tiedottamista kouluille, oppilas-arviointeja, suullisia arviointeja, puhelinkeskusteluja kotiin, kaupungin kulttuuriviikolle ohjelman laadintaa, avoimia ovia, suljettuja ovia, hälinää, huutoa, kuiskintaa, ovien kolahduksia, opettajan tähdentäviä huomautuksia, ohjeita, määräyksiä, kieltoja, kaakaomukeja, evästaukoja, perusopetuksia, väriharjoituksia, valööriharjoituksia, maalaustyöpajoja, nykytaidetyöpajoja, taidekuvia dioina, taidekuvia datatykillä, taidekuvia netistä, taidekuvia lehdistä...

Kauhajoen kuvataidekoulu on minulle entuudestaan tuttu samoin kuin oppilaat kyseessä olevassa työpajassa. Itse aloitin päätoimisena taideaineiden opettajana vuonna 2006 ja lopetin kesällä 2013. Tuttuus asettaa haasteita tutkimuskysymyksien selvittämiselle, mutta tarjoaa myös väyliä päästä lähemmäs oppilaiden kokemusta ja "yhteistä" (dialogista, keskustelevaa ja väliin tuottuvaa) näkemystä kuvataidekoulun arjesta ja käytännöistä. Olen pyrkinyt kuitenkin liikkumaan tuttuuden "sisäisyyden" ja etäännytyksen,

”ulkoisuuden” välillä, minkä jälkimmäisen mahdollistaa ehkä helpommin videomateriaalien etäännyttävä luonne (näen selkäni taakse, tai kenen selän taakse?). Toisaalta videomateriaaleissa olen koittanut myös uudelleen-elää (*re-enact*) tapahtumia uudessa, muuttuneessa preesensissä. Nähdä, tuntea, tunnustella affektiivisia jälkiä. Kaikuja.

Kauhajoen kuvataidekoulu kuuluu maamme kuvataidekoulujen enemmistöön, sillä se on varsin pieni, sijoittuen kategoriaan 50–100 oppilaan koulut, jossa annetaan taiteen perusopetusta yleisen oppimäärän mukaan: 500 oppituntia päättötodistuksen saamiseksi.[29] Lisäksi Kauhajoen kuvataidekoulu toimii kunnallisen kansalaisopiston puitteissa, mikä on myös tyypillistä Suomen kuvataidekouluille. Kauhajoen asukasmäärään (vajaa 15 000 asukasta) nähden kuvataidekoulun noin 100 oppilaan määrä on merkittävä. Paikkakunnalla toimii myös Panula-opisto, jossa annetaan musiikin perusopetusta sekä kaupungista itsenäisesti toimiva Näppi-käsityökoulu, joka antaa käsityön perusopetusta. Vuonna 2013 kuvataidekoulu muuttui käsityötaiteen ja kuvataiteen yhdistelmäkouluksi, Kauhajoen lasten ja nuorten taidekouluksi.

Kauhajoen kansalaisopisto aloitti taiteen perusopetuksen vuonna 1992 heti lain tultua voimaan.[30] Kuvataidekouluja oli kuitenkin toiminnassa Suomessa jo 1980-luvun puolivälin jälkeen. Opetushallitus vahvisti taiteen perusopetuksen yleisen oppimäärän opetussuunnitelman perusteet vuonna 2017. Niiden mukaan opetuksen tehtävä, arvot ja yleiset tavoitteet sisältävät mm. seuraavaa:

> Taiteen perusopetus on ensisijaisesti lapsille ja nuorille tarkoitettua tavoitteellista ja tasolta toiselle etenevää eri taiteenalojen opetusta. Taiteen perusopetuksen tehtävänä on tarjota oppilaille mahdollisuuksia opiskella taidetta pitkäjänteisesti, päämäärätietoisesti ja omien kiinnostuksen kohteiden suuntaisesti. Opetuksella edistetään taidesuhteen kehittymistä ja elinikäistä taiteen harrastamista. Opetus kehittää taiteenalalle ominaista osaamista ja antaa valmiuksia hakeutua asianomaisen taiteenalan ammatilliseen ja korkea-asteen koulutukseen.[31]

Vuoden 2017 Opetussuunnitelma korostaa lisäksi kestävää kehitystä, eettisyyttä ja ekologisuutta arvoperustassa, joka koskee koko taiteen perusopetusta:

29 Kyselytutkimus, Lasten ja nuorten kuvataidekoulujen liitto 2011.

30 Laki taiteenperusopetuksesta 1992. Kyselytutkimus, Lasten ja nuorten kuvataidekoulujen liitto 2011.

31 Taiteen perusopetuksen yleisen oppimäärän opetussuunnitelman perusteet. Opetushallitus 2005. Uudistettu OPS ilmestyi 20.9.2017.

> Opetuksen lähtökohtana ovat kullekin taiteenalalle ominaiset tiedon tuottamisen ja esittämisen tavat. Taiteeseen sisältyvät esteettisyyden, eettisyyden ja ekologisuuden kysymykset ohjaavat pohtimaan ja arvioimaan, mikä elämässä on merkityksellistä ja arvokasta. Taiteen perusopetuksessa luodaan pohjaa sosiaalisesti ja kulttuurisesti kestävälle tulevaisuudelle.[32]

Kuvataidekoulu toimii siis lasten ja nuorten vapaa-aikana, harrastusten alueella, ajallisesti ja sisällölliseltä orientaatioltaan. Se kilpailee muiden harrastusmahdollisuuksien kanssa, joita ovat mm. useat urheiluharratukset, partio, tanssi, musiikki ja teatteri. Se tukee merkittävällä tavalla peruskoulun alati väheneviä kuvataiteen ja muiden taide- ja taitoaineiden opetustuntimääriä. Taiteen perusopetuksessa – myös Kauhajoen kansalaisopistossa – halutaan korostaa kuitenkin kuvataidekoulun eroa kerhotoimintaan, jota ei säätele valtakunnalliset ja koulukohtaiset varsin kunnianhimoiset opetussuunnitelmat ja sisältötavoitteet.

Valtakunnallisissa opetussuunnitelman perusteissa on näkyvissä myös selkeästi kokemuksellisen oppimisen ja kehollisuuden taiteellisen tutkimisen tavoitteet. Ne ovat myös oman tutkimukseni fokuksessa.

> Taiteen perusopetuksen opetussuunnitelman perusteet perustuvat oppimiskäsitykseen, jonka mukaan oppilas on aktiivinen toimija. Hän oppii asettamaan tavoitteita ja toimimaan tavoitteiden suuntaisesti sekä itsenäisesti että yhdessä muiden kanssa. Myönteiset tunnekokemukset, oppimisen ilo ja uutta luova toiminta edistävät oppimista ja innostavat kehittämään omaa osaamista. Kokemukset ja vuorovaikutus ympäristön kanssa samoin kuin eri aistien käyttö ja kehollisuus ovat oppimisen kannalta olennaisia.[33]

Erityispiirteinä Kauhajoen kuvataidekoululle ja sen ympäristölle voi mainita Kauhajoen kaupungin pienen koon ja kaikenlaisten muiden kuvataiteen alan oppilaitosten ja museoiden ja gallerioiden puutteen.[34] Paikkakunnalla on toiminut aktiivisesti taideyhdistys, joka on kärsinyt kaupungin nihkeydestä järjestää yleistä galleriatoimintaa lukuisista pyynnöistä huolimatta. Lopulta kaupunkiin saatiin Kauhajoki-seuran ponnistuksella ja Opetusministeriön, EU:n ja ympäristökeskuksen tuella vanhaan kauppakartanoon Hella-galleria, jota hallinnoi Kauhajoen taideyhdistys. Kaupungissa muusta kulttuuritoiminnasta voisi mainita

32 Ibid.

33 Taiteen perusopetuksen opetussuunnitelma 2017.

34 Poikkeuksen toki muodostaa Kauhajoen evankelisen kansanopiston kuvataidelinja.

Kriuhnaasu-kulttuuriviikot keväisin, joissa on myös kuvataidekoulu ollut mukana vähintään järjestämällä avoimet ovet ulkopuolisillekin sekä oppilaiden ystäville ja vanhemmille. Nuorison kulttuuriannista vastaa kaupungin nuorisotoimi ja erillinen Räimiskä-nuorisotalo. Seutukunnassa toimiva kunnallinen verkosto, Suupohjan kulttuuriyhdistys, järjestää myös taidekasvatuksellista, mutta projektiluonteista toimintaa.[35]

Suomen valtion Opetustusministeriö on kirjoittanut kuvataidekoulun opetussuunnitelman, jonka tosin koulun vastuuopettaja muokkaa kuvataidekoulukohtaiseen muotoon eritellen mm. opetuskokonaisuudet ja niiden sisällöt. Opetus organisoidaan tehtaan kaltaisena koneistona. Näin saadaan aikaan koordinaatisto, joka mahdollistaa tehokkaan jakelun, tuotannon, raaka-aineet ja palvelut. Kuten missä tahansa yrityksessä. Asiakkaat ovat oppilaita ja myyjät, myyntiedustajat opettajia. Opettajista tulee helposti opetuspalveluiden markkinoijia, jotka pyrkivät tyydyttämään asiakaskunnan tarpeita. Vielä olennaisempaa on tietysti kontrolli. Se on mekanismi, joka yhdessä kritiikin kanssa tyrehdyttää luovuuden valtavia voimia. Näiden voimien suitsemiseen tarjoaa itsevalvonta oivan menetelmän. Tämä on kontrolliyhteiskunnan tunnusmerkki Deleuzen ja Foucaultin mukaan.[36]

Nykyään puhutaankin itseoppimisesta ja itsearvioinnista, elinikäisestä (”elinkautisesta”) oppimisesta. Tietenkään itse oppimisessa ei ole mitään moitittavaa, päinvastoin, itsensä kehittäminen, uusien taitojen oppiminen, näköalojen uudistaminen ja maailmankuvan avartaminen ovat hyödyllistä asioita aina. Kansalaisopistojen ja työväenopistojen sisällä taideaineissa usein kuitenkin toistetaan samoja, helppoja ja asiakaskuntaa miellyttäviä opetuskokonaisuuksia. Ikääntyneessä aikuisten asiakaskunnassa tuttuus, helppous ja turvallisuus korostuvat sosiaalisen kanssakäymisen myötä ja ehkä myös sen ehdoilla. Esimerkiksi keramiikan opetuksessa syntyy hieman ongelmallisia tilanteita, kun oppija haluaa tehdä saviastioita sarjatuotantona myyntiin, ystävilleen tai lahjaksi.[37] Uuden oppimisesta ei tällöin voida vakavassa mielessä puhua.

Toisaalta tällaiset ystävyyden, rentouden ja yhteenkokoontumisen ja taiteellisten prosessien ja materiaalien affektiiviset verkostot voivat muodostaa molekulaarisella tasolla sileitä tiloja, deleuze-guattarilaista ajattelua seuraten. Ryhmässä keskustellaan ja ideoidaan taiteellisen työskentelyn lomassa ja voidaan päätyä hetkeksi uusille territorioille, jopa uusiin ”minuuksiin” tai taideteoksiin, improvisoiden ja intuitiivisesti

35 http://www.suupohjankulttuuriyhdistys.fi/home/suupohjan-kulttuuriyhdistys

36 Oksanen 2006, 54-55.

37 Näin oli myös Kauhajoella laita, minkä kuulin usealtakin keramiikan opettajalta.

kokeillen. Ainakin tämä on mahdollista. Tästä on myös kyse nykytaiteen työpajassamme nuorten kanssa.

Tässä alakappaleessa olen lyhyesti kuvannut miten Valtiokoneisto ja molaarinen, representationaalinen taso näkee Kauhajoen kuvataidekoulun. Kyse on valtion politiikasta. Valtiokoneistolla Deleuze ja Guattari eivät itse asiassa viittaa vain konkreettiseen tietyn maan valtionhallintoon, kulttuuripolitiikkaan tai puoluiden poliittisiin valtakeskuksiin vaan yleisemminkin organisoitumisen tasoon. Yksinkertaistaen voidaan sanoa, että Valtioapparaatti[38] operoi kontrolloimalla tilaa ja aikaa. Deleuze ja Guattari kutsuvat tällaista kontrolloitua tilaa, uurretuksi tilaksi (*espace strié*). Siinä tila lohkoutuu ja organisoituu.[39] Asioita katsellaan keskusperspektiivin kaltaisesti yhdestä hallinnon keskuspisteestä käsin. Valtio kahlitsee luovia virtauksia ja asettaa hierarkioita ja luo näin epäoikeudenmukaisuutta.[40] Palaan molaarisen ja molekulaarisen sekä uurretun tilan käsitteisiin puhuessani territoriaalisuudesta ja subjektiviteetista kappaleessa Majavan reviiri.

Kuvataidekoulu kansalaisopiston kasvaimena

Seuraavaksi kuvaan joitakin erityispiirteitä, jotka liittyvät Kauhojoen kuvataidekouluun juuri kansalaisopiston – aikuisten opinahjon – liitännäisenä, eräänä tutkimukseni konteksteista. Kuten todettu, tämä tilanne ei sinänsä ole Suomen oloissa erikoinen, päinvastoin, hyvin monet pienehköt, tai keskikokoiset kuvataidekoulut ovat löytäneet suojaisan kasvualustan juuri kansalaisopistojen ja työväenopistojen suojissa. Tällöin opistoihin saadaan mukaan laajemman ikäkirjon opiskelijoita. Seuraavassa tuon esiin kuitenkin nimenomaan omaan toimintaani taideaineiden opettajana liittyviä näkökulmia, jotka avaavat mm. segmentoitumisen käsitteen ulottuvuutta sekä aikuisten ja lasten ja nuorten opetuksen suhdetta juuri Kauhajoella. Lisäksi puhun nk. taidekoulumaisuudesta, jolla hahmotan omaa, erästä opettamiseni käyttöteoriaa. Kauhajoen kansalaisopisto perustettiin vuonna 1964. Opisto vietti 50-vuotisjuhlaa syksyllä 2014. Etelä-Pohjanmaan suurin lehti *Pohjalainen* uutisoi asiaa seuraavasti:

38 Jussi Vähämäki käyttää myös tällaista käännöstä *State apparatus* -käsitteestä. Vähämäki 1992.

39 Selitän käsitettä tarkemmin kappaleessa Ekskursio kokeelliseen metodologiaan. Atte Oksanen käyttää käsitettä *rajattu tila*. Ks. Oksanen 2006, 59, alaviite.

40 http://www.rhizomes.net/issue5/poke/glossary.html

> Kauhajoen kansalaisopisto järjesti 50-vuotisjuhlanäyttelyn
>
> Viisi vuosikymmentä täyttävä Kauhajoen kansalaisopisto avasi entisten ja nykyisten kurssilaisten tekemien töiden näyttelyn maanantaina.
>
> Esillä on päivittäin lauantaihin kello 15:een asti noin 250 eri henkilön työtä opistorakennuksen yläkerrassa.
>
> Rehtori Markku Nurmen mukaan opiston tulevaisuus vaikuttaa turvatulta.
>
> – Valtio näyttäisi edelleen tukevan opistoja. Tällä hetkellä valtionapu kattaa noin puolet 600 000 euron talousarviostamme.
>
> Opisto pitää 50-vuotisjuhlan Sanssin koulun juhlasalissa 9. marraskuuta kello 15.[41]

Juhlanäyttelyssä oli aikuisten käsityön ja taiteen kurssien satoa. Lasten ja nuorten kuvataidekoulu ei ollut mukana 50-vuotisjuhlanäyttelyssä. Sen sijaan kuvataidekoulu vietti omia 20-vuotisjuhliaan 2012 eli juuri samana keväänä, jolloin toteutin tutkimukseeni liittyvän nykytaidetyöpajan. Juhlapuheen piti koulun ensimmäinen vakituinen ja pitkään koulun opetusta muokannut opettaja Marjo Kamila[42]. Opiston opinto-ohjelmaesitteissä on toistuvasti ollut teksti, joka entisen rehtorin mukaan kuvaa opiston toimintaideologiaa.

> Kauhajoen kansalaisopisto on Kauhajoen kaupungin omistama, ensisijassa aikuisille tarkoitettu oppilaitos, joka tarjoaa kontaktiopetuksen keinoin mahdollisuuden inhimilliseen kasvuun ja oppimiseen sosiaalisena harrasteena myös haja-asutusalueilla. Opiston toiminta-alueena alkavana työkautena ovat Kauhajoen kaupunki sekä Karijoen ja Isojoen kunnat. Kauhajoen kansalaisopiston perustehtävä on omalta osaltaan tarjota asiakkailleen aineksia onnelliseen elämään järjestämällä sosiaalisena oppimisena toteutettavia vapaan sivistystyön opintoja.[43]

Uuden opetusohjelman mainonnassa käytettiin usein slogania ”aikuiseen makuun”, jota saattoi siivittää opiston logosta muokattu hahmo (esim.

41 *Pohjalainen* 3.11.2014.

42 Kamila teki myös *pro gradu* -tutkielman Kauhajoen kuvataidekoulusta vuonna 2002: Kuvataide välineenä oppilaan itsenäistymiseen ja itsen ymmärtämiseen lasten ja nuorten kuvataidekoulussa. Jyväskylän yliopisto.

43 Tämä muotoilu esiintyi erityisesti opetusohjelmissa, opiston nettisivuilla ja opiston ilmoitustauluillakin.

sirkustirehtööri, joka kesyttää leijonan, kurittoman ja alkuvoimaisen opiskelija-aineksen?). Korkeatasoiset mainoskyltit ja julisteet sekä esitteet esittelivät kansalaisopiston ensisijaisesti humoristisena, värikkäänä, hivenen kaupallisenakin opinahjona, joka on ensisijaisesti aikuisten oppimista varten. Työpajan ajanjakson aikaan käytettiin erityisesti kuvassa näkyviä liikkuvan sirkuksen mainoskylttejä muistuttavia infotauluja, joita leviteltiin ympäri Kauhajoen keskustaa.

Lasten ja nuorten kuvataidekoulu eriytettiin omaksi lohkokseen, segmentikseen, joka kyllä oli mukana opetusohjelmassa, mutta koska kursseille ilmoittauduttiin eri aikaan kuin aikuisten kursseille, oli muodostunut käytäntö, joka painottui aikuisten opetuksen markkinointiin. Tämä puolestaan vaikutti opiston profiloitumiseen nimenomaan aikuisten opinahjona. Kuitenkin opiston päärakennukseen sisään astuttaessa Hallintotiellä huomio kohdistuu ensiksi kuvataidekoulun luokkaan ja oppilastöihin käytävällä. Kuvataidekoulun omana mainostempauksena olivat toukokuussa pidettävät pääsykokeet, joiden merkitys oli toki hieman yrittää mitata oppilaaksi pyrkivien motivaatiota ja keskittymiskykyä sekä ryhmäoppimista, mutta myös toimia kuvataidekoulua markkinoivana laatukriteerinä – *me haluamme arvioida tulevaa oppilasainesta!*

Koin monesti tämän segmentoitumisen haasteellisena koulun käytännöissä. Kuvataidekoulua haluttiin korostaa osana kansalaisopistoa, mutta suurissa ja näyttävissä ulostuloissa (kuten 50-vuotisjuhlassa) ei kuvataidekoulun panosta arvostettu mielestäni riittävästi. Ikään kuin lapsia ja nuoria ei täysin olisi pidetty samanarvoisina opiston opiskelijoina vaan ”hieman vajaina erityistapauksina”. Ainakaan käytännön toimintaa ajatellen, ehkä juhlapuheissa kyllä. Tällainen käytäntö marginalisoi kuvataidekoulun käytäntöä, mikä heijastui myös opetukseen. En kiellä, etteikö tämä näkyisi

tutkimustyöpajassamme. Opettajien välinen assemblaasi eli sommittuma[44] korosti opettaja-aikuisten valtapositiota oppilas-nuorukaisiin nähden.

Kahden vahvan opettajan sommittuma on oppilaille aikamoinen vastus. Vaikka tietoisesti halusinkin lähteä dialogiseen ja kuuntelevaan suhteeseen oppilaiden kanssa, en kyennytkään säilyttämään tällaista asennetta läpi työpajan. Ehkä tähän vaikutti myös Enisa-opettaja, joka veti minua kohti opettaja-taiteilija-positiota. Toisaalta Enisan kanssa keskustelu nykytaiteesta, palautti kuvataidekoulun opetuksen *taidekoulumaiseen* suuntaan, mikä on ollut itselleni opetuksessa tärkeä pyrkimys. Taidekoulumaisuuden ymmärrän taidelähtöisenä opetuksena ja työskentelyn kontekstina aivan kuten ”aikuistenkin taidekouluissa”.

Kokemukseni taidekouluista – niissä, joissa olen itse opiskellut kuin myös niissä, joissa olen opettanut – muodostaa pohjan käsitykselleni taidekoulumaisuudesta. Sen keskeisiä piirteitä ovat luottamus opiskelijan valintoihin ja vastukseen. Vastuksen hyväksyminen, työskentelyn ”taiteellisuus”, voisiko sanoa (eettis)esteettisyys, vapaus tehdä myös yli ja ohi annettujen raamien, kokea herkästi ja rajusti. Improvisointi ja kokeellisuus ovat merkittäviä ilmiöitä tämän tyyppisessä opetuksen-oppimisen asenteessa. Äärimmillään tämän ilmiön seurauksena saattaa olla oppilaan täydellinen kapina opetusta kohtaan, pakeneminen toiselle kentälle. Itse asiassa tässä tapauksessa toteutuu taiteen kaltainen, tai enemmän, opetus taiteena, sillä näin syntyy uutta, annetut raamit, ehdot, tehtävät ylittävää oppilaan omasta kentästä syntyvää tuotantoa: protesti, aktivismia, opettajan pilkkaa, tehtävän naurettavaksi tekemistä, omaehtoista työskentelyä jonkin aivan muun ongelman kanssa tai muuta. Kaiketi voi sanoa, että tällainen teoksellisuus on kummunnut silti niistä raameista, jotka taidekoulussa on annettu, mutta ne on mennen tullen hylätty ja ylitetty. Tämä on kuitenkin harvinaista, mutta mahdollista. Taidekoulumainen asennoituminen kunnioittaa hyvin pitkälle paon viivojen mukana vietyä/tuotua tuottamista. Oppilaat nähdään moninaisina ja erilaisina, mahdollisina ja mahdottomina taiteilijoina/taiteilijoiksi-tulemisina.

Toisaalta Enisan ja minun välinen sommittuma tuotti meissä taiteilijaksi-tulemista ja jopa taidekoululaiseksi-tulemista. Ehkä siis lapseksi-tulemista. Meidän välinen huumorimme oli välillä lapsellisen hysteeristä, työpajassa

44 Sommittuma, ransk. *agancement*, alun perin halukone Deleuzen ja Guattarin filosofiassa kiinnitti huomion haluun joka laittaa subjektin toimimaan. Käännöksessä sommittuma tämä halun omalakinen toimijuus näkyy. Subjekti ei itse asetu sommitelmaan vaan sommittuma kehittyy jo ennen subjektia. Se on hetkellinen ja hajoaa. He puhuvat myös ”koneellisesta sommitelmasta” (Jussi Vähämäen käännöksessä), joka ei ole kenenkään oma, se on moneus. *Anti-Oedipus*-teoksen alussa annetaan esimerkki halukoneesta eli sommittumasta: äiti-lapsi tai oikeammin rinta-suu-kone. Mutta sommittuma voi olla minkä tahansa olion, materiaalin ja objektin välinen moninainen kytkentä.

ajauduin intensiivisiin tiloihin, joita en missään ollut edeltä suunnitellut, enkä opettajana aiemmin toteuttanut. Antauduin ulkoisille voimille, kokeiluihin, improvisaatioon ja tilanteiden omiin virtauksiin. Enisa myöskin heittäytyi täysillä mukaan ja puhuikin usein yhteispalautetilanteissa lapsuudestaan ja kouluajoistaan. Välillä oppilaat tuntuivat meistä olevan hyvin asiallisia, hillittyjä ja aikuismaisia.

Gilles Deleuze ja Michel Foucault ovat molemmat todenneet, että koulut muistuttavat vankiloita, kuten myös tehtaat. Me kohtelemme lapsia kuten vankeja ja vankeja lapsina. Yhteiskunta alistaa lapset infantilisaatioprosessiin.[45] Myös nuoret joutuvat tämäntyyppisten prosessien ikeeseen. En edes yritä väittää, että itse olisin toteuttanut kuvataidekoulussa radikaalisti toisen tyyppistä opetusreformia, vaikka tutkimustyöpajassani yritin kyseenalaistaa mahdollisimman monia opetuksen osatekijöitä. Koen kuitenkin hyvin tärkeänä pyrkimyksen nähdä oppilaat ilman segmentoituneita rakenteita, ilman kehityspsykologisia kategorisia tulokulmia, joissa ennalta tiedetään mikä on mahdollista ja mikä ei, ilman infantilisointia tai puutteellisena näkemistä (mikähän sinusta tulee isona?). Avautumalla affektiivisille voimille, toiseksi-tulemiselle, liukumalla sileään tilaan, nopeisiin rytmeihin ja haptiseen näkemiseen, segmentit voivat kadota. Näin pääsee muodostumaan uusia yhteyksiä asioiden välille, hierarkiat voivat purkautua, uusia paon viivoja voi singota uusille kentille, jotka eivät ole ennalta päätettyjä oppimisen tiloja vaan luovia tuotantoja. Tämän tutkimuksen eräs motivointi onkin juuri sellaisen ”taidekoulumaisuuden”, pedagogiikan luonnostelu, jossa affektiivis-materiaalinen ulottuvuus on otettu huomioon ja sitä kunnioitetaan representationaalisuuden rinnalla aktiivisena toimijana.

Kauhajoki jälkeen 23.9.2008

Tutkimuksen suunnittelun ja valmistelun aloitin jo 2007, mutta saatuani varsinaisen sytykkeen aiheeseeni 2008 syksyllä, syyskuun 23. päivä, tutkimukseni sai selkeästi suuntansa. Silloin kaikki kauhajokiset ja koko Suomi sekä osa muutakin maailmaa koki katkoksen toimintojensa jatkuvuudessa. Tämä katkos, murtuma, kuilu, pimeys, miten sitä nimeääkin, muunsi usean suomalaisen elämän peruuttamattomasti. Monen elämän sen muutti välillisesti ja kuvataidekoulunkin työskentelyyn se aiheutti nytkähdyksen tavanomaisessa liikkeen jatkumossa. Nytkähdys levisi aaltona pitkin rakenteita, henkilöihin, suhteisiin, yhteyksiin ja asioiden kulkuihin. Se ilmeni myös tulipalona, kyyneleinä poskilla, enkeleinä piirustuksissa, hiljaisuutena, sisäänpäin kääntymisenä, rukoushetkinä, keskustelutilaisuuksina, kriisityöryhminä, median edustajien vierailuina (jopa

45 Deleuze 1992, 95. Foucault 2000, q.v.

Euroopan ulkopuolelta asti) hämmennyksenä, kysymyksinä mielessä: miksi? Miten tämä on mahdollista? Miten tämä olisi voitu estää? Mitä oikeastaan tapahtui? Mitä nyt pitäisi tehdä?

En tiedä millainen tutkimuksestani olisi tullut ilman tuota tiettyä, singulaarista tapahtumaa ja hetkeä, jota voidaan myös kutsua *affektiksi*. Se kuitenkin muotoili aiheeni alkuasetelmat. Seinäjoen ammattikorkeakoulun, Seinäjoen ammattikorkeakoulun Kauhajoen osaston, erään restonomi-opiskelijan projekti ei päätynyt koetilaisuuteen osallistumiseen, kokeeseen vastaamiseen tavanomaisin keinoin ja normien, käytänteiden ja tottumusten puitteissa. Hän oli päättänyt avata lopullisesti haavat eteemme, jotta niiden äärellä ehkä oivaltaisimme hänen ja maailman kohtalon – oman kohtamme maailmassa. Tutkintaraportissa kuvataan tapaus tiivistetysti näin:

> Ammattikorkeakoulun opiskelija tuli Kauhajoella 23.9.2008 kesken koetilanteen luokkaan, surmasi käsiaseella opettajan ja yhdeksän luokkatoveriaan sekä aiheutti yhdelle vakavan ampumavamman. Hän sytytti lisäksi tulipalon, ampui lukuisia laukauksia rakennuksen muissa tiloissa ja surmasi lopuksi itsensä.[46]

Tuo päivä oli kaunis syksyinen ja aurinkoinen päivä. Olin kotonani valmistautumassa illan opetukseen. Aamupäiväni katkaisi television ylimääräinen uutislähetys, jossa todettiin ampumisvälikohtauksen olevan meneillään Kauhajoella. Ampujan sijainnista ei ollut tietoa sillä hetkellä. Tajusin, ettei kyse ole kansalaisopistosta, jossa kuvataidekoulu sijaitsee vaan ammattikorkeakoulusta. Mietin kuitenkin ikkunasta ulos katsoessani, että en voi lähteä ulos, koska en tiedä missä ampuja kulkee. Asuntoni sijaitsi noin 700 metrin päässä SeAMK:sta. Tämä hetki on syöpynyt mieleeni. Kun sitten noin klo 17.00 tuli tieto ampujan kuolemasta Tampereen keskussairaalassa, tilanne jotenkin laukesi, vaikka kaikki olikin vasta alkanut. Rehtorimme ilmoitti, että jatkaisimme opiston toimintaa normaaliin tapaan. Näin teimmekin, mutta halusin ottaa tapahtuneen esille välittömästi neljännen vuosikurssin, noin 12–13-vuotiaiden oppilaiden kanssa.

Sain tehtäväkseni kirjoittaa *Kauhajoen Joulu* -lehteen saman vuoden joulukuussa ja jatkoin siinä pohdintaani:

> Elämämme mediatodellisuuden keskellä aiheuttaa kuvataiteen ammattilaisille suuren haasteen varsinkin Kauhajoen 23.9. kaltaisten tapahtumien yhteydessä. Miten analysoida ja kohdata kulttuurin kuvissa ja medioissa esitettyä todellista väkivaltaa, pelkoa, syrjäytymistä ja uhkaa – puhumattakaan miten kohdata ahdistuneita lapsia ja nuoria? Tärkeää

46 Kauhajoen koulusurmat 23.9.2008. Tutkintalautakunnan raportti 17.10.2010. Oikeusministeriö.

> on käsitellä vaikeitakin asioita ja negatiivisia tunteita. Ottaa ne vastaan ja tehdä niistä kuvia, vaikka ei haluaisikaan puhua.[47]

Jo tässä lausumassa on nähtävissä tutkimukseni teemojen alut ja idut. Pohdin vakavasti taidekasvatuksen kaltaisen toiminnan vaikuttavuutta lasten ja nuorten elämään ja sitä, miten se vastaa todellisuuden nykyistä tilaa ja vastavoimia.

Koulusurmien jälkimainingeissa alkoi tapahtua myös taidekasvatuksen alalla laajemminkin. *Myrsky*-hanke levittäytyi useampaankin Suomen kaupunkiin kuin vain Kauhajoelle.[48] Hankkeen rahoitti Suomen kulttuurirahasto ja sitä koordinoi Nuorisotutkimusverkosto. Hanke kesti kolme vuotta ja sen piirissä toimi 14 000 nuorta eri puolilla Suomea. Hankkeen myötä järjestettiin lukuisia työpajoja eri taiteen aloilta (mm. tanssin, draaman ja musiikin), mutta samalla myös useat tutkijat tekivät tutkimusanalyysiä tapahtuneesta käytännön taidekasvatustyöstä. Raportissa tutkijat toteavat:

> Tuloksena on rikas ja moniääninen tutkimus, joka todentaa eri tavoin, miten taiteen tekeminen vavisuttaa lukkiutuneita yhteisöjä, luo uusia minuuden ja kuulumisen kokemuksia, nostaa esiin tunteita ja sukupolvisia jännitteitä sekä silloittaa eri-ikäisten maailmoja.[49]

Tutkimuksen kohteena olivat erityisesti syrjäytymisuhan alla olevat nuoret 13–17-vuotiaat. Myrsky-raportin mukaan hankkeella on ollut useita positiivisia vaikutuksia nuorten elämään. 70 % vastanneista mukana olleista nuorista koki sosiaalisten taitojensa, itsensä ilmaisun sekä taiteen harrastamisen halun lisääntyneen. Hankkeen tekijät korostivat organisoitumatonta ja nuorten kanssa tasa-arvoista lähestymistä, nuorisolähtöisyyttä projekteissa. Tällä tavoin ne ovat vahvistaneet nuorten identifikaatiota ja osallisuuden kokemusta lähipiiriinsä ja yhteiskuntaan uudenlaisen tulevaisuuden visioineen.[50]

Taidepedagogi Anne Rossi-Horton *Pehmonalle-työpajaksi* nimetty kulttuurikurssi syksyllä 2008 Helsingin Annantalolla suuntautui ylästeikäisille helsinkiläisille nuorille. Vuodesta 1999 järjestettyjä Repäisyjä-nimisiä kulttuurikursseja ovat järjestäneet eri taiteenalojen edustajat, mutta mediassa

47 *Kauhajoen Joulu* 2008.

48 Siivonen&Kotilainen&Suoninen 2011: Iloa ja voimaa elämään – nuorten taiteen tekemisen merkitykset Myrsky-hankkeessa. Nuorisotutkimusverkosto Nuorisotutkimusseura verkkojulkaisuja 44.

49 Ibid.

50 Ibid., 189.

nousi varsinainen kohu juuri Rossi-Horton Pehmonalle-työpajasta. Voisin väittää, että saman syksyn Kauhajoen kouluampumistragedia vaikutti reaktioiden voimakkuuteen. Mielenterveysalan ammattilaisia myöten asiaa käsiteltiin lehtien palstoilla ja voimauttavaa taidekasvatusta arvioitiin uudessa valossa. Aikuiset alan ammattilaiset kokivat nuorten työpajan vääränlaisena kauhun tai seksin käsittelyn tapana. Pohdittiin taidekasvatuksen, sananvapauden, seksin ja väkivallan esittämisen rajoja. Psykoterapeutti Pirkko Lahti kirjoitti:

> Tiedän reagoivani varsin tunnevaltaisesti, mutta ihmisten arkinen maailma on usein ankea sisältäen väkivaltaa ja kauhua. Onko sitä pakko vahvistaa ja varta vasten opettaa kulttuurinkaan nimissä?[51]

Sen sijaan paikalla ollut oppilas kirjoitti:

> /.../ voin sanoa koko luokkani puolesta, että en ole mitenkään järkyttynyt tästä kauhu pajasta, te aikuiset luulette että 15-vuotias on vielä pieni ja joka pelkää laittaa punaista maalia pehmoleluihin ja leikkiä että se on verta. Voin kertoa että asia ei ole niin, enemmän me pelkäämme kauhu leffoja yms. jos niitäkän. joten älkää jääkö yhteen pieneen kauhu pajaan jumiin vaan miettikää jotain järkevämpää. ei meistä tule seuraavia kouluampujia tämän takia tai emme me mene ja viiltele itseämme verille sen takia että leikkelimme jotain pehmoleluja, PEHMOLELUJA![52]

Pehmonalle-työpajaan liitetty keskustelu kuvaa mielestäni hyvin niitä ongelmanasetteluja, joita omassa tutkimusasetelmassani pohdin jo tuolloin. Rossi-Horton työpajassa heijastuvat samat asenteet ja mekanismit kuin nykytaiteen äärellä julkisissa keskusteluissa: taide koetaan uhkaavana ja meihin jotenkin sanattomasti ja suoraan vaikuttavana. Itse lähdin alussa liikkeelle aggressiosta ja pelon tunteesta (juuri Kauhajoen tragedian myötä) nykytaiteen ja taidepedagogiikan yhteydessä, mutta pian havaitsin tämän kysymyksenasettelun varsin haastavaksi. En löytänyt riittäviä pedagogisia keinoja asian lähestymiseksi. Samalla havaitsin jo pelkästään aggressiosta puhumisen tutkimusfoorumeilla vaikuttavan hyvin *aggressiivisesti* koko tilanteeseen. Syvennyttyäni jonkin verran Gilles Deleuzen tulkintaan Francis Baconin taiteesta, löysin affektin. Ja nimenomaan laajemmassa ja esi-persoonalisessa mielessä kuin on sen käyttö tunteiden synonyyminä (*feelings, emotions*). Niinpä pikkuhiljaa laajensin näkökulmaani, joka sai lopullisen muotoilunsa Deleuzen ja Guattarin affektiteorian kautta. Affekti-käsitteen

51 *Helsingin Sanomat* 4.11.2008.

52 Ibid.

kautta sain laajemman ja syvemmän näkökulman myös aiheeni keholliseen ja materiaaliseen geografiaan. Toisaalta kouluampumiset ovat ilmausta myös posthumaanista ahdingosta, globaalista maailman tilanteesta, jossa ihmisarvo ja ihmisen merkitys on joutunut uudelleen arvioinnin kohteeksi planetaarisessa mittakaavassa. Jokelan kouluampujan t-paidassahan luki teksti: *Humanity is overrated!*

Oppiminen kokemuksesta

Halusin lähteä tutkimuksessani liikkeelle niistä aineksista, jotka jo tunsin parhaiten.[53] Oma kuvataiteilijana toimiminen – mm. performanssit, joita olen tehnyt, sekä muut kokeelliset esitysprojektit – muodostavat tärkeän taustan näille aineksille.[54] Ja oikeastaan jo vielä varhaisemmatkin kokemukseni nykytaiteesta: jo lukioaikana innostuin suunnattomasti ARS-83-näyttelystä Ateneumin taidemuseossa. Siitä poiki monenlaisia inspiraationlähteitä ja teosmuotoja mm. kuvaamataidon tunneille ja myöhemmin kuvataideopintoihini mm. Oriveden opistossa.

Toteutin opettajani innostamana esimerkiksi koulumme tilavaan aulaan suuren tilateoksen mustista paperiarkeista, kanaverkosta, lampuista, pöydistä ja mm. runoista. Peitin aulan valtavasta maisemaikkunasta noin kolmasosan mustilla värikartongeilla. Viereiselle isolle pöydälle, pöydän täydeltä, olin koonnut paperista outoja, veistoksellisia muotoja ja niihin kohdistui toimistolamppu, joka oli suojattu sinisellä värikalvolla. Mustaksi tilkityn ikkunapaneelin edessä, kanaverkkorullassa sojotti pitkiä kaisloja tai heiniä. Seinällä oli myös runo:

Järvi on täynnä lähteetöntä valoa.
Nyt voisi kulkea illan tuolle puolen
Ja kadota kuin filmiltä
Joka on unohdettu aurinkoon.

Kevyt ja helppo lähtö:
Valosta ja aineesta tehdyt hauraat kuvat
Himmenevät, ohenevat,
ja poistuvat takaisin valoon.[55]

53 Tätähän voidaan pitää kokemuksellis-konstruktivistisena lähtökohtana.

54 Olen tehnyt performansseja epäsäännöllisesti vuodesta 1987.

55 Eeva-Liisa Manner, *Kuolleet vedet*, 1977. Tämä runoteos mullisti myös ajatteluani sen löydettyäni sattumalta koulumme kirjastosta.

Muistan elävästi edelleen tuon innostuksen, mustat kartongit, joiden ikkunalasiin nopeasti leviävä kenttä tuntui mahtavalta voimalta, joka sai minut työskentelemään koulussa iltaan asti. Myös muut materiaalit jäsentyivät jollain tavalla yhteen. Pöytään en ollut täysin tyytyväinen, mutta annoin senkin olla. Muistan myös miten normaalikoulumme opetusharjoittelijat toivat minulle illalla jopa kahvia ja keksejä uteliaina ja kiinnostuneina. Se, että olin koulussa yksin työskentelemässä oman teokseni kanssa iltahämärässä, sai minut tuntemaan itseni vaikuttavaksi voimaksi. Tein uutta taidetta, installaatiota koulumme aulaan. Koin olevani uuden ja ennennäkemättömän äärellä. Oli marraskuu 1983.

Myös pedagogisesti läheisimmäksi koin kokemuksellisen oppimisen. Tosin en aluksi ollut tietoinen tästä termistä. Olen omassa opetuksessani jo pitkään ennen Kauhajoen kuvataidekoulua ideoinut opetuskokonaisuuksia ja työpajoja 1990-luvun loppupuolella ja 2000-luvun alussa. Näitä voisi kutsua ehkä ”kokemus-orientoituneiksi”.[56] Jyväskylän avoimessa yliopistossa vedin vuonna 1993 taidekasvatuksen perusaineopintoihin liittyvää kollaasikurssia, jonka lähtökohtana oli teoreettisen tiedon – modernismin ja nykytaiteen/postmodernismin tausta-ajattelun – yhdistäminen taiteelliseen, materiaaliseen työskentelyyn. Opetuskokonaisuuden ensimmäisessä vaiheessa lähtökohtana oli kartta, jota ”kaksoiskoodattiin”[57] kollaasitekniikalla. Ajatuksena oli tehdä kartasta omakohtainen, mutta samalla paikkaorientoitunut, yhtä aikaa symbolinen ja indeksinen. Tämän tutkimuksen opetuskokeilussa tehtävä *Minä-kartta* Kauhajoen kuvataidekoululla jatkaa tavallaan Jyväskylässä 1993 aloitettua tehtävää – tai on ainakin sen eräs erikoistunut muoto.

Porin taidekoulussa 1990-luvun lopussa vedin ”koodityöpajaksi” kutsuttua opetuskokonaisuutta[58], joka oli osin semioottisesti orientoitunut nykytaiteen tulkinnan työpaja, jossa intertekstuaalisuus-käsitteen avulla hahmotettiin taiteen tulkintaa, vastaanottoa ja tekemistä jossain määrin saman suuntaisesti kuin Marjo Räsäsen tunnetuksi tulleessa tutkimuksessa Sillanrakentajat (Building bridges – Experiential art understanding:

56 Jyväskylän avoimessa yliopistossa, Porin taidekoulusssa ja Satakunnan käsi- ja taideteollisuusoppilaitoksessa, sekä myös kansan-, työväen- ja kansalaisopistoissa.

57 Termi on arkkitehti-teoreetikko Charles Jencksin kehittämä arkkitehtuurikäsite, jolla hän viittasi yleisemminkin eri taiteen alojen postmodernismiin: ”Double coding: the combination of modern techniques with something else (usually traditional building) in order for architecture to communicate with the public and a concerned minority, usually other architects”. Charles Jencks 1977: *The New Paradigm in Architecture*.

58 Nimi tuli silloisen rehtorin Eero Markukselan ehdotuksesta.

A Work of art as a means of understanding and constructing self, 1997)[59]. Omassa työpajassani Porin taidekoulussa vuosina 1990-luvun loppupuolella käytiin läpi eri lähestymistasoja suhteessa valittuun taideteokseen: aistimukselliset havainnot, tunteelliset panostukset, henkilökohtaiset muistot, taidehistoriallinen ja teoreettinen tieto, yhteydet muuhun visuaaliseen kulttuuriin, teoksen aikakauden kuvaus ja oma tulkinta kartoitettiin. Lopuksi päädyttiin omaan tuottavaan toimintaan, teoksen tekemiseen, sillä olimmehan taidekoulussa, jossa tekemisen pääpaino oli taiteen tuottamisessa. Opetuksen eräs keskeinen itseäni kiinnostava osa-alue oli synestesia. Luentojen lisäksi saatoimme esim. tehdä soittimia itse ja mennä paikalliseen taidemuseoon (Porin taidemuseoon) ja soittaa näyttelyn teoksia. Opetukseen kuului myös ”food party”, jossa valitusta taideteoksesta valmistettiin syötävä teos ja pohdittiin makujen yhteyttä mm. väreihin. Teokset nautittiin tunnelmallisesti kynttilöiden valossa pikkujouluaikaan.

Paljolti näiden kokemusten valossa olen jatkanut omaa opettamisen ja taidepedagogiikan tietäni myös Kauhajoen kansalaisopistossa aikuisille ja kuvataidekoulussa lapsille ja nuorille.[60] Olen järjestänyt molemmille ryhmille kokemuksellisuuteen perustuvia ja sitä hyödyntäviä opetuskokonaisuuksia, joista muutamat (melko useakin) ovat päätyneet yhteiseen juhlaan, jossa on pyritty luomaan kokonaisvaltainen taideteos, yhteisöllinen ja performatiivinen hetki, tapahtuminen. Silloin ihminen ikään kuin itse astuu teoksen sisään, sulautuu siihen ja elää siinä hetken. Tekijän ja teoksen rajapinta katoaa.

Eräs onnistuneimmista kokemuksista oli *Hullunkuriset juhlat*, jotka järjestimme yhdessä neljännen vuosikurssin oppilaiden (11–12-vuotiaiden) kanssa 2011. Oppilaat organisoivat itse ohjelman, puvustuksen ja maskeerauksen, musiikin, tarjoilut ja koristelut aina yhdessä maalattua pöytäliinaa myöten. Itse tosin annoin heille aineksia ja mahdollisuuksia ja yritin pitää langat käsissäni kokonaisuuden kannalta. Ryhmän energiat liikkuivat samaan suuntaan ja lopputuloksena oli hieno elämys – taidepedagogiikan, kasvatuksen taiteen ikimuistoinen hetki. Yhdessäolemisen tapa oli erilainen kuin ”koulussa yleensä”; puvut ja maskeeraus, ympäristön muuntaminen, opetuksen korvautuminen ohjelmalla ja erilaisilla aktiviteeteilla, satunnaisgeneraattorin tuottamilla yllättävillä kehollisilla harjoituksilla, opettajan korvautumisella Hullulla hatuntekijällä, kaikki tämä muunsi opetustilanteen joksikin muuksi. Tietoa ei tuossa hetkessä annettu

59 Räsänen teki väitöskirjastaan populaarimman suomenkielisen teoksen *Sillanrakentajat* 2000. En ollut kuitenkaan tietoinen silloin tästä tutkimuksesta.

60 Kansalaisopiston puolella järjestin aikuisille 2008-9 kurssin Vaellus kuviin ja itseeni, jossa toteutin melko tarkkaan Räsäsen muotoilemaa kokemuksellisen oppimisen mallia.

tarjottimella omaksuttavaksi vaan se itse luotiin ja elettiin kokemuksellis-kehollisesti käytäntöjen välityksellä. Tämä muistuttaa paljon myös Irit Rogoffin käsitystä taiteen kuratoinnin yhteydessä tapahtuvasta tiedon muodostuksesta.[61]

Tämä kokeilu yhdessä muiden aiempien opetuskokemuksieni kanssa auttoi minua suunnittelemaan tutkimustyöpajaani Kauhajoen kuvataidekoulussa keväällä 2012. Vaikka kyseisessä työpajassa emme järjestäneet varsinaista päätösjuhlaa, käytin ideoitani ja kokemuksiani pohjana työpajan suunnittelussa – erityisesti performanssi-osuudessa.

61 Irit Rogoff kirjoittaa tällaisesta tiedonmuodostuksesta ”’knowing’ is not /…/ simply analysis and interpretation but rather something we actively produce through our various practices.” Ks. Rogoff 2010.

3

EKSKURSIO KOKEELLISEEN METODOLOGIAAN

Nomadinen tieto ja tutkimus

Nomadisen tietämisen ja tutkimisen luonnetta kuvaa vaellus erilaisilla kentillä, joista autiomaa lienee tunnetuin.[62] Itse olen puhunut tässä tutkimuksessa ryteikkövaelluksesta osoittaakseni, miten erilaisten oksien ja kasvien haarat risteytyvät ja punoutuvat tiellä edetessä monimutkaisesti ja yllättäviä tilanteita ja kompositioita eteen asettaen. Välillä eteen aukeaa aukio, näkymä, visio, avaruus, jossa polku hahmottuu, kunnes taas olet keskellä tiivistä ryteikköä, oksien puristuksessa, kysymysten keskellä. Tämä näkemys perustuu hämärän metsän kohtaamisen kokemuksiin. Hillevi Lenz Taguchi puhuu samasta ”epämetodologisesta” tutkimuksesta painottaen intra-aktiivisen eli yhteismuotoutumisen pedagogiikan – pedagogisen dokumentaation – tietoista kompleksisuuden hahmottamista ja heittäytymistä aktiivisesti prosessiin, jossa lopputulos on tuntematon ja osallistuminen uuttaa luovaa. Pyrkimyksenä on myös ylittää teoria-käytäntö-jako, siten että elämisen ja ajattelun ulottuvuudet yhteenkietoutuvat.[63] Tämä perustuu onto-epistemologiseen näkemykseen tiedosta ja olemisesta jatkuvana tulemisten virtana, mieli-keho-tila-aika-jatkumossa, keskellä tapahtumista maailmaan intensiivisesti haaroittuneena.

Olemme jatkuvasti asioiden keskellä, eivät ne järjesty siististi erilleen meistä vaan vaikuttavat kaikkeen tietoon ja kokemiseen. On myös tämän mukaisesti ymmärrettävää, että jako subjektiiviseen tietoon ja objektiiviseen tietoon on sangen keinotekoista. Objektiivisinkin tieto suodattuu elämänvirran kokemuksessa jatkuvasti erilaiseksi. Vastaavasti subjekti sekoittuu objektiin, maailman pintaan, ulkoisuuteen ja identiteetti elää meissä lähinnä narraationa. Materiaalisuudesta tulee aktiivinen tekijä yhdessä diskursiivisten ulottuvuuksien kanssa. Tulemisten virrassa ei myöskään voi hahmottaa perinteistä subjektia organisoivana kaikkinäkevänä silmänä ja tietoisuutena, sillä se on altis materian affektiivisille hyökkäyksille, ja on tässä mielessä virran vietävänä. Tulemisissa on vain tulemisen subjekti.[64] Toki ”tieteellinen” kriittisyys ja tekstin tuottamisen rationaalisuus on oltava nomadisessakin tutkimuksessa läsnä – muutoinhan kommunikoitavuus häiriintyisi liiaksi. Kuitenkin on tarkoitus kommunikoida lukijoiden ja tiedeyhteisön kanssa, vaikka tarkastelun kohteena onkin affektin kaltainen esitietoisuus, ruumiillisuus ja haluvirrat.

Deleuze ja Guattari erottavat kaksi tieteen tyyppiä. Toinen koostuu ”reproduktioista” ja toinen ”seuraamisista” (*following*). Reproduktiot

62 Katso esim. Deleuze 1992 ja 2004, 419–420. Nomadisesta tutkimuksesta kirjoittaa myös esim. Hanna Guttorm (2016).

63 Lenz Taguchi 2010, 91 ja 94.

64 Deleuze-Guattari 2004, 262.

sisältävät toistoja ja uudelleen toistoja, toinen puolestaan kiertäviä, vaeltavia, ”kulkurimaisista” tieteiden tuloksia. Seuraaminen ei ole lainkaan sama asia kuin tuottaminen, joka helposti yhdistetään tieteen teknologiseen malliin: applikaatioiden ja verifikaatioiden malliin. Kukaan ei seuratessaan pyri tuottamiseen. Deleuze ja Guattari puhuvat tässä yhteydessä kuninkaallisesta tieteestä, jonka sanastoon kuuluvat deduktion ja induktion päättelymallit. Näillä pyritään vahvistamaan lainalaisuuksia ja muuttumattomia tekijöitä, kaikissa ajoissa ja paikoissa pysyviä vakioita. Kuninkaalliseen tieteeseen kuuluu juuri kiinteä tarkastelukulma ja etäisyys tarkasteltavasta objektista. Virtaa katsotaan tällöin rantatörmältä. Kuninkaallinen tiede liittyy kiinteästi uurrettuun, metriseen tilaan ja valtiokoneistoon.

Seuraamiseen kuuluu jotakin täysin erilaista. Ei parempaa, mutta erilaista. Seuraamista harjoitetaan silloin kun halutaan etsiä aineen, materiaalien singulariteetteja. Tällöin ei pyritä löytämään tiettyä muotoa, lakia vaan maan vetovoimaa paetaan kohti yksilöllistyvien aaltojen kenttää. Tällöin ei pyritä ennalta-asetettuun päämäärään vaan seurataan lukuisia muuttuvia tekijöitä ja heittäydytään virran mukaan. ”To be carried away by a vortical flow”.[65] Myös Maan merkitys muuttuu täysin. Kiertävässä tieteen mallissa deterritorialisaation prosessi perustaa ja laajentaa territoriota itseään:

> There are itinerant, ambulant sciences that consist in following a flow in a vectorial field across which singularities are scattered like so many “accidents” (problems).

Seuraamisen tiede, nomadinen tutkimus liittyy sileään tilaan, sotakoneeseen ja sensitiivisiin ja aistillisiin ulottuvuuksiin, kuten esimerkiksi intuitioon, jota kuninkaallinen tiede välttelee. Tällainen tutkimus linkittyy objektiiviseen aaltoliikkeen kenttään, joka laajenee samaksi kentäksi todellisuuden kanssa.[66] Nomadinen tutkimus vaatii siis erityistä herkkyyttä ja affektiivista otetta materiaalivirtojen yksilöllistymisen seuraamisessa.

Affektiteorian verkoissa

Nomadinen tutkimus linkittyy luontevasti affektiteoriaksi kutsuttuun filosofiseen ja tutkimukselliseen ja teoreettiseen ryppääseen, jonka edustajia löytyy itseasiassa hyvin erilaisilta ja monitieteellisiltä lakeuksilta. Kyse ei ole selkeästä tai tarkkarajaisesta eikä varsinkaan yksimielisestä teoriatyypistä vaan hyvin haaroittuvasta ajattelun radasta, jota yhdistää kehollisuus,

65 Deleuze&Guattari 2004, 410.

66 Ibidem., 412.

tuntemusten, mielen ja emootioiden sekä mm. inhimillisen ja ei-inhimillisen olemassaolon yhteydet.

Esittelen seuraavaksi lyhyesti affektiteorian tyyppejä ja teoreetikkoja, jotta kentän laajuus saadaan esiin. Kenttä ulottuu fenomenologiasta kulttuuriteoriaan ja psykoanalyysista tunnetutkimukseen ja feminismiin ja neurotieteeseen. Kritiikkiäkin on osoitettu affektiteoriaa kohtaan, mm. Lawrence Grossbergin taholta, joka itsekin toki kuuluu affektiteoreetikkoihin kulttuurintutkijana. Hänen mukaansa ongelmana on, että energeettisen affektikäsitteen ja ilmiöanalyysin välille tarvitaan enemmän ”välittäviä” tasoja, jotta analyysistä ei tulisi valjua tai virheellistä.[67] Myös emootioiden ja tunteiden sekoittuminen varsinaiseen affektianalyysiin on ongelmallista, koska tunteet ovat subjektiivisia, omistettuja ja tunnistettuja. Brian Massumi on korostanut juuri affektin aine-energeettistä käsitettä, joka merkitsee sen ei-persoonallista ja ei-kvalifioitua intensiteettiä. On myös todettu, että affektin käsite sopii parhaiten musiikintutkimukseen.[68]

Esittelen luettelona laajemman näkemyksen affektiteorian tyypeistä, toki luonnosmaisena – ei kaikenkattavana määritelmänä – jonka ovat esittäneet Gregory J. Seigworth ja Melissa Gregg[69] Heidän mukaansa kaiken kattavaa ei affektiteoria varmasti ikinä saavutakaan. He kuitenkin mainitsevat uraauurtavien tekstien joukossa vuodelta 1995 kaksi vaikutusvaltaista esseetä: *Shame in the Cybernetic Fold* (Eve Sedgwick Kosofsky ja Adam Frank) sekä *Autonomy of Affect* (Brian Massumi). Näiden esseiden myötä kaksi merkittävää tutkimuslinjaa tai teoreettista tendenssiä hahmottui selvemmin esiin. Niistä ensinmainittuun liittyy Silvan Tomkinsin psykobiologia ja jälkimmäiseen Gilles Deleuzen spinozistinen kehon kapasiteettien etologia. Oman tutkimukseni kentät löytyvät lähinnä kohdista 3. ja 6.

1. Fenomenologia ja postfenomenologia: kehollisuus, Vivian Sobchak, Don Ihde, Michel Henry, Laura Marks.

2. Kybernetiikka, assemblaasit ihmisten/koneiden/epäorgaanisen välillä, neurotiede, keinoäly, ja robotiikka, elävän/ei-elollisen liittoumat

3. Nonhumanistinen (posthumanistinen) ja ei-kartesiolainen filosofian suuntaus, aineen liikkeen ja prosessuaalisen ruumiittomuuden yhdistelmät, spinozalaisuus, nykyajattelun suuntaukset, jotka vaihtelevat feministisen ja italialaisen autonomismin ja kulttuuriteorian välillä.

67 Taira 2006. Tämä on Grossbergin suullinen vastaus Teemu Tairan kysymykseen.

68 Ibidem. Katso myös Kontturi & Taira 2006.

69 *The Affect Theory Reader* toim. Gregory J. Seighworth ja Melissa Gregg, 2010.

Mm. Rosi Braidotti, Elizabeth Grosz, Paolo Virno, Maurizio Lazzaretto, Lawrence Grossberg, Brian Massumi, Giorgio Agamben, Michel Hardt, Antonio Negri.

4. Psykologinen ja psykoanalyyttinen tutkimus, joka luotaa pehmeän linjan biologismiin jättäen sen avoimeksi ja joka hyödyntää intersubjektiivisuuden ja interobjektiivisuuden systeemeihin sosiaalisen halun alueella: mm. varhainen Freud, Silvan Tomkins, Daniel Stern, Mikkel Borch-Jakobsen.

5. Feministinen, queerteoreettinen ja vammaisaktivistinen toiminta, joka liittyy kokemuksen kollektiiviseen ja ulkoisempaan näkemykseen kuin perinteinen individualismi. Tässä keskeistä on poliittisuus ja vallan analyysi sekä normien purku.

6. Tämä näkemys juontuu kääntymisestä pois ”kielellisestä käänteestä” 1960-luvun jälkeen. Tähän liittyy yhtä hyvin kulttuuriantropologinen ja geografinen kuin kommunikaatio-, kulttuuriteoria ja performanssi-lähtöinen taidetoiminta ja -tutkimuskin. Vaikutteita tulee neurotieteistä ja kognitiivisesta tutkimuksesta, mutta myös sosiaalisesta konstruktionismista. Esimerkkeinä Raymond Williamsin tunteen rakenne, Walter Benjaminin ei-sensuaalinen mimesis, Susanne Langerin avoin ympäristö, John Deweyn pragmattiset idealisuudet. Tämä käänne affektiteoriaan fokusoituu kielen ulkopuolen maailmoiden ja aististen maailmoiden risteyskohtiin. Näiden avulla myös kulttuurinen ja sosiaalinen laajentuvat. Näissä suuntauksissa esiintyy myös eettis-esteettinen tila, joka avautuu uusien teknologioiden, lasten, musiikin, tanssin, ja muiden ei-diskursiivisten taiteiden (erityisesti arkkitehtuurin) ja eläinten tutkimuskohteissa.

7. Tunteiden (emotions) kriittiset diskurssit ja historiat. Nämä hylkäävät tunteiden sisäiset, subjektiiviset määrittelyt ulkopuolen maailmoihin ja sosiaaliseen ekspressiivisyyteen, joka voi liittyä esimerkiksi sosiaalisuuden atmosfääriin, joukkokokemukseen, tunteiden tarttumiseen, joukkoon kuulumiseen, osallisuuteen.

8. Tämä lähestymiskulma puolestaan liittyy tieteen käytäntöön ja tiedetutkimukseen itseensä, erityisesti pluralistiseen materialismiin (erityisesti Alfred North Whiteheadin uustulkintoihin). Tässä suuntauksessa korostetaan tieteen tekoon liittyvää ihmettelyä ja ontologista relationaalisuutta, maailman sotkuisuutta, hämmennystä ja elävyyttä. Tällöin affekti esiintyy käännekohtana, jossa muotoutuva aine ja ihmetys, jopa kauhu, lomittuvat.

Polkkapilkkuja ja interventioita

Eräänä ratkaisevana ekskursiona tutkimukseni metodologiaan, kokeelliseen ja ei-konventionaaliseen sekä myös rihmastolliseen metodologiaan, haluan esitellä kollaboratiivisen projektin, jonka tein islantilaisen kollegani Gunnhildur Jonsdóttirin kanssa vuosina 2010–2014. Sen tuloksena syntyi artikkeli POLKADOTS, GLAMOUR and MASKS – Smoothing the striated learning space of a conference through performative visual text or Essay on a Noble Origin – Bricolage in four voices (2015).[70] Projekti liittyy yhteispohjoismaiseen ja Baltian maiden väliseen taidekasvatuksen foorumin CAVICin toimintaan.

Ekskursio kokeelliseen metodologiaan avaa siis tutkimukseeni (anti) metodologisen kentän, jonka työskentely kiinnittyy nykytaiteen työpajaamme Kauhajoen kuvataidekoulussa varsin tiiviisti. Olen kokemuksellisesti ja käsitteellisesti ja diskursiivisesti jatkanut kuvataidekoulussa ilmaistua toimintaa pedagogisessa ja tutkimuksellisessa mielessä. Esittelen työskentelyämme Gunnhildurin kanssa nimenomaan kokeellisen metodologian ekskursiona, jonka suuntaisesti olen edennyt myös tässä tutkimuksessa ja Kauhajoen kuvataidekoulussa toteuttamassani nykytaidetyöpajassa. Halusin myös siten testata *becoming-other*-tematiikkaa ja tuttujakin materiaaleja aivan toisenlaisessa yhteydessä. Cavic-kokoontumiset ajoittuvat lisäksi juuri ajalle ennen ja jälkeen oman tutkimustyöpajani (2012 kevät) eli 2010, 2011 ja 2012. Näin ollen on selvää, että Cavic-työskentely ja pohdinta on vaikuttanut oman tutkimukseni rakenteeseen, metodologiaan ja ideointiin.

Erityislaatuisimpana erottui CampCAVIC vuonna 2011, jossa toimintaympäristö oli Bornholmin saarella, jonne CAVIC pystytti leirinsä vajaaksi viikoksi. Sen aikana kokeilimme erilaisissa ryhmissä, mahdollisimman väljästi hyvin erilaisia työskentelytapoja. Itse kuuluin interventio-ryhmään samoin kuin Gunnhildur, ja meidän tarkoituksemme oli tehdä erilaisia ”interventioita” toisiin ryhmiin. Olin varannut erääksi omaksi, mutta yhteisesti käytettäväksi materiaalikseni kasvoväripaletin. Valitsisin henkilön ja maalaisin hänen kasvonsa jollakin tavalla. Ideani oli, että maalattuani pallon hänen kasvoihinsa, kohtaan jonka hän valitsi, hänen vuoronsa olisi maalata minun kasvoihini samalla värillä pallo, pilkku.

Lopulta sain yhä enemmän ihmisiä mukaan ”väripallo-heimoon”, joka oli syntynyt. Ajatus väripallojen maalaamisessa oli ehkä jokin yksikertainen perustavanlaatuinen kommunikaatio; kysyisin ensin henkilöltä, mikä on hänen fiiliksensä, ”moodinsa” (käytin tätä sanaa koska arvelin sen soveltuvan

70 Teoksessa *EDGE: 20 essays on contemporary art education.* Toimittaneet Helene Illeris, Kristine W. Thrane ja Anette Göthlund. 2015. Multivers Academic. Denmark.

parhaiten tilanteeseen, en halunnut puhua tunteista). Tämän jälkeen henkilö valitsi ko. moodiin soveltuvan värin. Merkittävää affektiivis-materiaalisesti olivat värit, mutta myös siveltimen kevyt sively iholla, kasvoilla, jotka ovat ihmiselle hyvin latautunut kenttä, naamio. Tämän kohtaamisen ja kosketuksen ja kommunikaation taso ei ole niinkään merkityksissä vaan haptisuudessa ja sensuaalisuudessa.

Toinen merkittävä interventiokokemus omalle tutkimukselleni oli hiljainen kävely. Interventio-ryhmä päätti yhdessä tuumin toteuttaa hiljaisia kävelyitä muutamille toisten työpajojen jäsenille. Kävelyt kestivät n 20 minuuttia hostellin ulkopuolella sijaitsevia pikkuteitä myöden tai merenrantaan, joka sijaitsi aivan kivenheiton päässä leiristämme. Kävelyn aikana ei puhuttu lainkaan. Ohje ja pyyntö suoritettiin valkoisen A4-arkin avulla, johon oli kirjoitettu: ”Silent walk. 20 minutes”. Muistan hyvin kävelyn lopuksi kuin halusin vain halata tätä kävelyttämääni henkilöä. Joitakin hyvinkin positiivisia tunteita, ajatuksia ja tuntemuksia kumpusi jostakin välillemme. Päätin tämän jälkeen käyttää tätä ”menetelmää” omassa tutkimustyöpajassani Kauhajoella.

Kuninkaallisia hahmoja ja glamouria

Tämä työskentely syventyi Sagadi Mõis-kartanohotellisssa, Virossa vuonna 2012, jossa myös paon viivojen ja deterritorialisaation voimien avulla syntyivät käsitteellis-materiaaliset henkilömme, *Lady Una von Sagadian* ja *Lord Miguel von Sagadian*, aateliset ja ylhäiset.[71]

Työskentely perustui osiltaan Gunnhildurin ideoimaan ”vanhanaikaisten kirjeiden” kirjoittamiseen puolifiktiivisten hahmojen Lady Unan ja Lord Miguelin välillä. Ajatuksena oli kirjoittaa paperikirjeitä mustesulkakynällä, mutta turvauduimme nopeampaan tekniikkaan. Kirjeiden kirjoittaminen tapahtui nykyteknologiaan turvautuen – sähköpostitse. Kirjeet olivat ylhäisiä ja kuninkaallisia, ne olivat muodollista kieltä, jossa vilahtelivat korkea-arvoiset etuliitteet ja ylevä sanasto. Luokkajako kuninkaallisten ja muun väestön osan kanssa tuotiin selkeästi esille.

Me päätimme jakaa toisillemme ymmärrystämme teoriasta, ei vain selittämällä omaa tietoaan toisillemme vaan käyttämällä teoreettisia käsitteitä omalla tavallamme, tekemällä käsitteistä oman näköisiä yhdistämällä niitä omiin kokemuksiimme, paikkoihin ja tapahtumiin, erityisesti CAVIC-symposiumiin.

Lopputuloksena illallisen aikana kaksi hahmoa oli syntynyt, Lord Miguel ja Lady Una von Sagadian. Nämä hahmot syntyivät välissäolevasta tilasta, joka avautui teoreettisen keskustelun ja Cavic-forumin teemojen ja ideoiden sekä konkreettisten tilojen väliin. Näihin tiloihin valui myös virtuaalista

71 Keitä ikinä he ovatkaan.

materiaalia Gunnhildurin ja minun aiemmista kokemuksista, ihmissuhteista, matkoista, taiteellisista projekteista. Tämä tapahtui ikäänkuin Cavic-symposiumin "ulkopuolella". Tästä kehkeytyi myös heidän yhteinen fiktiivinen historia.

Sagadi Mõis -kartanohotellin aulassa sijaitsevan täytetyn tiikerin myötä, tarinamme, suunnitelmamme sai uuden yllättävän käänteen, uuden paon viivan. Deleuze ja Guattari kutsuvat tämänkaltaisia tilojen laajennuksia *paon viivoiksi* (*ligne de fuit*) eli deterritorialisaatioksi – uuden territorion löytämiseksi.[72] Sen myötä työskentelymme, tarinamme ja ajattelumme kääntyi kohti intialaista yläluokkaa. Tarinaa voidaan lukea myös postkolonialismin hengessä, parodiana kuninkaallisen hovin etiketistä, hallintokulttuurista ja sovinnaisuudesta ja toisaalta kuninkaallisen tieteen eli – kuten Deleuze ja Guattari sitä kutsuvat – Valtiokoneiston tieteen mallista. Kuninkaallisen eli valtiollisen tieteen mallissa myös työnjako on toisenlainen kuin nomadisessa tieteessä. Ensin mainitussa jako on hallitsevaan luokkaan ja hallittuihin, kun taas nomadinen tiede ei tee näissä erottelua, myös ilmaisu on välittömämpää ja taiteenkaltaista.[73] Se ei etsi representaatiota, lopullista, hiottua muotoa tai kiinnitettyä perspektiiviä. Nomadinen tiede seuraa materiaalisia jälkiä, materiaalisuuden singulariteetteja. Sen tähden se on liikkuvaa, näkökulmia vaihtavaa ja fragmentaarista. Se kietoutuu elämän käytäntöihin ja materian liikkeeseen, johon se yhdistää teoreettista ajattelua. Objektiivinen kietoutuu tiukasti subjektiiviseen.

Tämän kollaboratiivisen työskentelymme myötä, löysin keskeisiä materiaaleja nykytaiteen työpajaamme. Edellä mainitut kasvovärit, glamouriin viittaavat puvut, kankaat, asusteet sekä valkoiset naamiot siirtyivät myös tutkimustyöpajaan. Samoin sain hiljaisen kävelyn "metodin" edellä kuvattujen kokemusten myötä. Jopa pimeän metsän hahmottuminen, saattoi juontaa Bornholmista kasvomaalaus-illan kotiinpaluusta, illallisen jälkeen satamassa, läpi pimeiden kujien, katuvalojen jo sammuttua. Olimme menossa pimeään-hämärään metsään.

Kontrolliyhteiskunta ja posthumaani ahdinko

Kulttuurintutkija Atte Oksanen on kirjoittanut aikamme (visuaalisesta) kulttuurista kontrolliyhteiskuntana, jossa kuriin perustuvat valtarakenteet ovat menettäneet keskeisen asemansa. Tällaisia valtarakenteita, apparaatteja, ovat vankila, tehdas, sairaala, koulu ja perhe. Nämä eivät ole tietenkään

72 *Paon viiva* eli ransk. *ligne de fuit*, engl. *line of flight*. Englanninnoksesta huolimatta paon viiva ei viittaa lentorataan vaan perspektiiviseen pakopisteeseen ja katoamiseen.

73 Deleuze & Guattari 2004, 406–7.

kadonneet minnekään, mutta ovat muuttuneet epävarmemmiksi, moniarvoisemmiksi ja liukuvammiksi.[74] Oksanen analysoi Gilles Deleuzen ajattelua, jonka mukaan rajat yksityisen ja julkisen välillä ovat rikkoutuneet ja tämä rikkoutuminen intensifioitunut. Kuuluisan esimerkin mukaan Deleuze mainitsee valtatiet, jotka eivät sinänsä rajoita autolla ajamista, mutta kontrolloivat tehokkaasti sitä.[75] Sama pätee paljon hienovireisempiin kontrollin muotoihin, kuten vaikkapa elinikäiseen oppimiseen.

Sisäinen kontrolli on astunut mukaan yhä keskeisempänä vallan mekanismina. Myöhäistuotannossaan Deleuze kirjoitti lyhyesti kontrolliyhteiskunnista, mutta aiheesta on puhunut myös Foucault käyttäessään biovallan (tai biopolitiikan) käsitettään.[76] Sen avulla hallinnoidaan biologista lajiruumista, joka syntyy, kehittyy, lisääntyy, kuolee, on terve ja välillä sairas jne. Biovallalla kontrolloitiin jo satoja vuosia sitten mm. väestönkasvua, joka jatkuu tänä päivänä. Tämä merkitsee siis viime kädessä myös subjektiivista itsekontrollia. Biovalta alkoi 1700-luvulla osana ihmisruumiin kurinpidollista hallinnointia ja kytkeytyy kapitalismin kehitykseen.

Foucaultin mukaan vallasta tulee näkymätöntä jo kuriyhteiskunnassa, jossa yksilöä analysoidaan tieteen avulla ja hallitaan sosiaalipoliittisilla ratkaisuilla.[77] Kuriyhteiskunnassa subjektia määritellään ajan ja tilan avulla, kun taas kontrolliyhteiskunnassa subjekti vapautuu näistä osittain. Keskeinen kurinpitokone, jonka Foucault nostaa esiin, on *Panopticon*, vankiloiden keskusvalvonta-arkkitehtuuri, jonka kehitti Jeremy Bentham 1791. Sitä on käytetty myös psykiatrisissa hoitolaitoksissa. Keskeinen idea on, että yksi vartija voi tarkkailla kätevästi yhdestä paikasta koko vankilan vankeja selleissään. Tästä pitää huolen vankilan keskellä sijaitseva keskusvalvontatorni ja sellien läpinäkyvät seinät (kalterit). Foucaultin mukaan olennaista kuitenkin on, että valvontaa on sekä liikaa että liian vähän. Jatkuva vangin valvonta ei

74 Oksanen, 2006, 65. Deleuze 1995, 177–182.

75 Ibid. Deleuze kirjoitti kontrolliyhteiskunnasta myöhäistuotannossaan, erityisesti 1990. Valtatie esimerkin kohdalla voisi yhtä hyvin pohtia nykyaikaista puhelimen käyttöä, josta on jo kasvanut tämän päivän kansalaisille tärkein digitaalinen proteesi, kuten Rosi Braidotti on asian ilmaissut, Braidotti 2013.

76 Katso Deleuze 1995 ja Foucault 1999, 99. Alhasen analyysi itsesuhteen kehittymisestä itsekontrolliksi ja itsetarkkailuksi, antiikista varhaiskristillisyyden kautta modernin ajan normalisoivaan hallintaan, jossa sisäisyyttä koskevaa totuutta etsitään seksuaalisuudesta ja itseä koskevaa totuutta tunnustamisesta ja tulkinnasta, esim. terapioista. Alhainen 2011, 162–182. Biovallan ja kontrolliyhteiskunnan yhteydestä Foucaultin ajattelussa ovat kirjoittaneet mm. Antonio Negri ja Michael Hardt. Ks. Oksanen, 2006, 55.

77 Oksanen 2006, 53.

olekaan tarpeellista ja toisaalta tärkeintä on, että vanki itse tietää olevansa jatkuvan tarkkailun alla. Panopticon on merkittävä myös siksi, että se koneellistaa vallankäytön: vallasta tulee epäyksilöllistä ja automatisoitua.

> Täten valta perustuu vähemmässä määrin tiettyyn henkilöön kuin tiettyyn ruumiiden, pintojen ja katseiden harkittuun hajautumiseen sekä laitteistoon, jonka sisäiset mekanismit, saavat aikaan sen tilan, mihin yksilöt joutuvat.[78]

On itse asiassa samantekevää, kuka valtaa käyttää, kuka istuu keskusvalvontatornissa.

Tässä kohtaa on syytä huomauttaa Foucaultin valtakäsityksestä, että se jakaa Deleuzen ja Guattarin erottelun vallasta (*pouvoir*) ja voimasta (*puissance*). Voima merkitsee ihmisen kykyä tehdä erilaisia asioita, esimerkiksi ruumiillinen työ kuvaa tätä – työvoima siis, mutta myös kaikki muu kyky: taistella, raivota, rakastaa, kuvitella, tutkia, luoda jne. Valta puolestaan kohdistuu näiden voimien hallintaan.[79] Foucault on myös todennut, ettei

> /.../ valta ole instituutio, valta ei ole rakenne, se ei ole kyky, joka joillekuille, on annettu, vaan se on nimi, joka annetaan tietyssä yhteiskunnassa vallitsevalle monimutkaiselle strategiselle tilanteelle.[80]

Tässä yhteydessä on selvää, miten pedagogisessa tilanteessa/tilassa opettaja käyttää valtaa hallitessaan ryhmänsä oppijoita, antaessaan tehtäviä, arvioidessaan oppijoitaan ja vaikkapa rajoittaessaan heidän käyttäytymistään, liikkumistaan ja puhumistaan luokassa. Toisaalta myös ”vapaudet” ovat rajoittuneita, ja kontrolloituja jo alkaessaan. Valtasuhteet tuleekin käsittää Kai Alhasen mukaan erilaisiksi tavoiksi ohjata, muokata, yhdistää, vahvistaa ja hallita voimia.[81] Foucault puhuukin valtasuhteissa subjektin objektivoinnista.

> Nämä valtasuhteet luonnehtivat tapaa, jolla ihmiset ”hallitsevat” toinen toisiaan, ja niiden analyysi osoittaa, kuinka tiettyjen hulluihin, sairaisiin, rikollisiin ja muihin vastaaviin kohdistettujen ”hallinnan” muotojen kautta hullu, sairas, rikollinen subjekti ovat objektivoituneet. Tällainen analyysi ei siis väitä että, jonkinlainen vallan väärinkäyttö on luonut hullut, sairaat tai rikolliset sinne missä ei ollut mitään, vaan että monenlaiset ja tietyt

78 Foucault 2000, 275.

79 Alhanen 2011, 119.

80 Foucault 1999, 70.

81 Ibid.

> yksilöiden ”hallinnan” muodot ovat määrääviä subjektin objektivoinnin eri muodoissa.[82]

Keskeistä tässä valtakäsityksessä on, että valtaa ei käsitetä ominaisuudeksi vaan toiminnaksi. Sitä tulee myös jatkuvasti uusintaa, ylläpitää. Toiseksi valta on tuottavaa ja se muuttuu ja levittyy kaikkialle. Foucault vastustaa mm. marxilaisuuden valtakäsitystä hallitsevan luokan ominaisuutena sekä psykoanalyysin tukahduttavaa valtakäsitystä. Valtasuhteita muodostuu kaikkiin käytäntöihin ja ne ovat kaikessa sosiaalisessa toiminnassa sisäisesti osallisena. Mutta toki valtasuhteet toimivat myös valtiokoneiston tasolla hänen mukaansa:

> Lisäksi tarkoitan vallalla strategioita, joissa voimasuhteet tulevat vaikuttaviksi ja joiden yleinen suunnitelma tai institutionaalinen kiteytymä ruumiillistuu valtiokoneistossa, lain muotoilemisessa ja yhteiskunnallisissa hegemonioissa.[83]

Kontrolliyhteiskunnassa valta on läsnä kaikkialla ja sen luonne on nyt avointa, laadullista ja affektiivista. Tästä on osoituksena esimerkiksi työajan joustavuus ja sen kääntöpuolena stressin lisääntyminen ja suorituspaineiden kasvu. Toinen esimerkki voisi olla etätyö ja etäopiskelu sekä sosiaalisen median käyttö opiskelu- ja työelämän laajentumina tai työskentelytapoina. Kontrolliyhteiskunta rihmastollisesti leviää joka puolelle toisin kuin kuriyhteiskunnissa, joissa vallan keskukset ovat vielä näkyvissä. Kontrolliyhteiskuntien vapaudet voivat olla yhtä raskaita kuin kuriyhteiskuntien rajoituksetkin.

Koulu(laitokse)n kohdalla puhutaankin tiettyyn ikään kuuluvan opetuksen sijaan elinikäisestä oppimisesta ja opinpoluista, jotka jatkuvat epämääräisesti mahdollisimman pitkään. Kontrolliyhteiskunnan merkkinä onkin jatkuva valvonta ja arviointi. Oksasen mukaan tästä kertoo myös Suomessa vallitseva ”koulutusfetissi: tutkinnot vailla takuuta työllistymisestä”.[84] Myös taiteen perusopetuksen yhteydessä ollaan kehitelty uusia ja entistä tarkempia valvonnan ja itsearvioinnin mekanismeja.[85] ”Kontrolliyhteiskunnassa yksilöllisyys toteutuu vampyristisena mahdollisuutena elää jatkuvassa muutostilassa saamatta palkkioksi mitään muuta kuin uusia haasteita,

82 Foucault, Tiede ja edistys 4/2003.

83 Foucault 1999, 69.

84 Oksanen 2006, 56. Oksanen siteeraa tässä Juha Siltalan väitettä teoksesta *Työelämän huonontumisen lyhyt historia* 2004. Helsinki, Otava.

85 Kuten Virvatuli-hanke.

epävarmuuksia ja riskejä", toteaa Oksanen.[86] Minuus vajoaa ikään kuin kasaan, muuttuen tyhjäksi kokemukseksi, joka pyritään täyttämään erilaisilla elämyksillä. Elämästä tulee jatkuvaa elämyspuistoa, joka toki palvelee kulutuskapitalismia.

Deleuze'n ja Félix Guattarin kollaboraationa syntyneessä teoksessa *Kapitalismi ja skitsofrenia* todetaan, että halu tuottaa puutteen – ei päinvastoin, kuten psykoanalyysi opettaa.[87] Markkinoiden kannalta jatkuvasti lisää haluava kuluttaja on täydellisin. Deleuzen ja Guattarin halutulkinnassa on merkittävää ihmisen ja hänen ympäristönsä dialogisuus; ihminen ei ole rajattu persoona, keho, subjekti tai objekti vaan rihmasto (*rhizome*), voisiko sanoa verkosto hyvin monimuotoisessa mielessä. He eivät siis erittele yksilöllisiä haluja kollektiivisista tai sosiaalisista haluista tai todellisuuksista. Rihmasto linkittyy moneen suuntaan ja moneuteen. Myöhäistuotannossaan Deleuze kehittää ajatuksen dividuaalista, joka ei siis ole enää individuaali vaan jakautunut ja levittäytynyt subjektiviteetti. Dividuaali haastaa juuri erottelun massoihin ja yksilöihin. Samaan aikaan massoista on tullut esimerkkiotantoja, dataa, markkinoita ja "pankkeja". Juuri rahan arvon muuttuminen on esimerkki siitä, miten ennen kultaa sidottu standardiarvo on nykyään leijuva markkina-arvo, joka voi kohota pilviin ja yhdessä silmäniskussa vajota maan tomuun olematta kuitenkaan enää missään.[88]

Atte Oksanen kirjoittaa kontrolliyhteiskuntien harrastamasta terapeuttisesta kontrollista, joka suuntautuu subjekteihin. Tässä hän käyttää Frank Furedin näkemyksiä, joiden mukaan terapiaintensiivisyys on seurausta sosiaalisten ongelmien yksilöllistämisestä, ulottuen jopa poliittisiin, taloudellisiin ja koulutuksellisiin kriiseihin. Psykologinen diskurssi ottaa hallitsevan roolin, kun tulisi käsitellä sosiaalisia ongelmia. Furedin mukaan terapiakulttuurin paradoksina on se, että se samalla kiinnittää huomiota minuuden ongelmiin ja myös intensifioi näitä ongelmia. Epätavallisuudesta ja hulluudesta on tullut normi. Deleuze ja Guattari huomauttavat myös, että "kulttuuriamme vaivaa ähkyilmiö: tunteilla ja traumoilla mässäilystä ja kulutuskulttuurin ylenpalttisista mahdollisuuksista seuraa, ettei mikään oikeastaan tunnu enää miltään."[89] Enemmän ei ole koskaan tarpeeksi.[90]

Kontrolliyhteiskunnassa ihmisen minuus virtualisoituu eli muuttuu potentiaalisuudeksi abstraktin ja konkreettisen välillä. Virtuaalisuus ei siis ole

86 Oksanen 2006, 56.

87 Deleuze&Guattari 1992, 8–18. *Capitalisme et schizophrénie* sisältää kaksi osaa: ensimmäinen *L'Anti-Œdipe* ilmestyi 1973 ja *Mille Plateaux* vuonna 1980.

88 Deleuze 1995, 180.

89 Oksanen 2006, 106.

90 Pete C. Whybrow (2005) toteaa näin pohtiessaan nk. Amerikan maniaa.

teknologista tässä mielessä vaan lähempänä esim. muistin toimintaa, joka on myös aina todellista, vaikka ei aktuaalista. Deleuzen mukaan elämä itsessään on puhtaimmillaan immanentti tila, jonka täyttävät erilaiset virtuaalisuudet. Oksasen mukaan Deleuzea mukaillen, minuutta voi pitää moneutena, ristiriitaisenakin, jonka puitteissa identiteetti toimii konstruktiona tai tarinana.

Näkemykset ja keskustelu kontrolliyhteiskunnasta ja subjektiviteetista muodostaakin kriittisen jännitteen tutkimuksessani suhteessa sen alkuasetelmiin – kokemukselliseen taideoppimiseen. Myös kouluampumisten aiheuttama tutkimukseni tematisointi saa kontrolliyhteiskunta-analyysissä paikkansa. Toisaalta se liittyy myös posthumanismin luomaan dystooppiseen ahdinkoon ja humanismin kriisiin. Asiasta on kirjoittanut mm. Rosi Braidotti, jonka mukaan elämme posthumanistisessa tilanteessa, jossa ihmisen suorittama hallinta ja kontrolli on aiheuttanut pitkän prosessin seurauksena tilanteen, jossa koko ekosysteemi on vaarassa. Toisaalta humanistiset arvot ja humanismi itsessään on kriisiytynyt. Mukaan on astunut (digi)-teknologia, joka on jo soluttautunut ihmisen ja luonnon jatkumoon, luonto-kulttuuriin erottamattomasti. Myös Guattari on puhunut jo vuonna 1989 nk. kolmesta ekologiasta ekosofiaksi kutsumassaan näkemyksessä, jonka mukaan kyse on uudentyyppisistä subjektiviteeteista, joissa ympäristölliset, sosiaaliset ja mentaaliset kerrostumat läpäisevät toisensa. Kyse on ”yleistetystä ekologiasta”, joka pyrkii näkemään subjektiviteetin moninaisena kerrostumana sisäisyydestä ulkoisuuteen, aina planeetaarisuuteen asti, siis koko kosmokseen.[91]

Tätä Braidotti kutsuu post-antroposentriseksi posthumanismiksi.[92] Tällainen subjektiviteetti irtaantuu moraalisen rationaliteetin, yhtenäisen identiteetin, transsendentin tietoisuuden sekä sisäsyntyisten, universaalien moraalisten arvojen kaltaisista seikoista. Näiden sijaan subjektiviteetin muodostumista edistää täysin neutraalit relationaaliset rakenteet, jotka myös yhdistyvät mahdollisiin eettisiin suhteisiin. Tämä merkitsee kollektiivisesti syntyneitä ja ei-hyötynäkökulmaista kokeellisuutta intensiteettien kanssa. Tällaista toimintaa synnyttää käytäntö (*praxis*) ei arkiuskomukset (*doxa*). Braidotti nimeää tällaisen subjektiviteetin myös nomadiseksi subjektiksi.[93] Se on liikkeessä, epäyhtenäinen ja avoin prosessi.

Kyseessä on siis luonnon näkeminen ei annettuna vaan syvästi vuorovaikutteisena ja yhteenkietoutuneena, aktiivisena toimijana kulttuurisen rakenteen kanssa. Tämä on monistinen filosofia, jossa aine on itseorganisoituva (vrt. aiemmin mainitsemani Ruyerin biologismi ja tietoisuus

91 Guattari 2010, 131–132.

92 Braidotti 2013, 92.

93 Ibid., 92–93.

muodonmuutoksen prosessina sekä yhteismuotoutumisen pedagogiikka). Braidotti esittää posthumaanin ahdingon keskeiset kysymykset: Millainen progressiivinen politiikka ja sen analyysi tulee aktuelliksi posthumaanissa tilanteessa? Mihin posthumaani jättää humanismin ja ihmiskunnan? Millaisia uusia subjektiviteetin muotoja se tukee? Miten voimme vastustaa aikakautemme epäinhimillisiä ulottuvuuksia? Mikä on teorian funktio? Hän näkee posthumaanin ajan keskeisiksi premisseiksi poikkeavuudet, vallan hyväksikäytön ja pitkäjänteisen, ekologisen ja taloudellisen kestävän tulevaisuuden luomisen.

Humanistisia tieteitä vaivaa liukuminen kohti taloushyöty-ajattelua ja kapitalismia. Humanistiset herkkävaistoiset analyysit eivät enää riitä, vaan nyt haetaan tehokkuutta myös tutkimuksen maailmassa vedoten ”yleiseen (maalais)järkeen”. Jokainen haluaa luoda näyttävää uraa ja saavuttaa media-näkyvyyttä, myös tieteen saralla. Post-ideologisessa tilanteessa humanististen tieteiden rooli on muuttunut. Neuraaliset, evolutionaariset ja bio-geneettiset tieteet ovat mullistaneet maailmankuviamme ja teorian rooli on muuttunut. Voidaanko enää lähteä siitä, että teoria kuvaa todellisuutta ja sen tapahtumia, kysyy Braidotti. Sosiaalinen konstruktionismi yhä uskoo teorian selittävään voimaan todellisuutta representoivana mallina. Bruno Latour on esittänyt vakavia epäilyjä, jotka ”syövät maata” tällaisen ajattelutavan alta.[94] Braidotti näkee yhtä kaikki posthumaanin teorian genealogisena ja kompassinkaltaisena välineenä, joka kykenee tuottamaan kaiken ahdistuksen keskelläkin, positiivista näköalaa ja affirmaatiota; sen avulla me kykenemme uudelleen arvioimaan Ihmiseksi kutsuttua perusyksikköä tällä planeetalla, bio-geneettisellä aikakaudella, jota voidaan kutsua antroposeeniksi[95].

Laajalti tunnetussa artikkelissaan The Athropocene: Are Humans Now Overwhelming the Great Forces of Nature? Will Stefen, Paul J. Crutzen ja John R. McNeill kysyvät ylittääkö ihmiskunta toimijana jo suuret ja mahtavat luonnonvoimat?[96] Antroposeeniksi kutsutun aikakauden he ajoittavat jo 1800-luvun alkuun, industrialismin ja fossiilisten polttoaineiden hyväksikäyttöön. Nämä linkittyvät suoraan kaupan ja kapitaalin kiihtyviin virtauksiin. Termillä antroposeeni viitataan geologiseen aikajaksoon, jossa Maa on siirtymässä nykyisestä epookista holoseenista kohti antroposeenia[97]. Tällöin Maasta uhkaa tulla tulevaisuudessa *terra incognita*, huomattavasti

94 Ibid., 5.

95 Termin *antroposeeni* kehitti alankomaalainen meteorologi Paul J. Crutzen, joka sai kemian Nobel-palkinnon 1995 ilmakehän muutoksien tutkimuksestaan.

96 Steffen, Crutzen ja McNeill 2007.

97 Termissä *antroposeeni* on juuri alkuosa *anthropos* = ihminen, eli ihmisen vaikutuksesta muuntunut aikakausi.

vähemmän monimuotoinen, vähemmän metsäinen, paljon lämpimämpi, jäätiköt sulavat ja myrskyt lisääntyvät.

Taiteilijat ovat jo visioineet tällaisen tulevaisuuden lukuisissa katastrofielokuvissa ja mm. videoinstallaatioissa. Mieleeni nousee esimerkiksi suomalaisen taiteilijaryhmä IC-98:n videoteos *A View from the Other Side* (2015) ja *Tunnit, ajat, iäisyydet* (2011) sekä ympäristöteos *Khronoksen talo* (2015), jotka molemmat käsittelevät luontoa ja kulttuuria ilman ihmistä.

Tämän ekologisen, globaalin kriisin keskellä siis, kuten kappaleen alussa totesin, humanismi ja ihmiskunta ovat kohdanneet kriittisen bunkkerinsa, josta sen tulee etsiä tiensä ulos. Vaikka monet sitä haikailevatkin, on valistuksen projekti ohitettu ja universalismit kyseenalaistettu. (Ainoa universalismi on ehkä Maa itse.) Nyt tosin haetaan ”uusia” perustavaa laatua olevia unversaalisia arvoja, kuten ekologiset posthumanistit tekevät. Pyrkimyksenä on kollektiivisesti yhdistää ihmiskuntaa ja kulttuureja. Tällöin perusarvot nousevat samoista haudoista kuin monet yleiset ihmisarvomääritykset: oikeus ravintoon, suojaan, puhtaaseen veteen, terveyteen, koulutukseen, identiteettiin, arvokkuuteen, tietoon, huolenpitoon, iloon ja hyväksyntään.[98]

Braidotti huomauttaa, että yleiseen käsitykseen perustuvan ja metafyysisesti vakaana pidetyn ihmisluonnon itsestään selvä status on kyseenalaistettu. Tämän seurauksena filosofian agendalle ilmestyi kaksi keskeistä pyrkimystä:

1. Sellaisen kriittisen ajattelun kehittäminen, joka kumpuaa ontologisen epävarmuuden shokista, ja

2. Miten uudelleen rakentaa yhteisöjä (käsityksiä yhteisöistä), joita yhdistää hengenheimolaisuus ja eettinen vastuullisuus, ilman että langetaan negatiiviseen epäilyksen ja vainoharhaisuuden ilmapiiriin.[99]

Braidotti esittää tutkimukseni kannalta mielenkiintoisen esimerkkitapauksen Suomesta. Seitsemäs päivä marraskuuta 2007 suomalaissyntyinen 18-vuotias nuori mies, opiskelija, ampui Jokelan koulukeskuksessa luokkatoverinsa, yhteensä kahdeksan nuorta ihmistä. Lopuksi hän surmasi itsensä. Ennen surmatekojansa hän oli postannut videonsa Jokela High School Massacre – 11/7/2007 You Tube:en, jossa hän esiintyy t-paita päällä ja ase kädessä. T-paidassa on teksti: ”Humanity is overrated”.

98 Braidotti 2013, 49.

99 Braidotti 2013, 6.

Braidotti varoittaa sekoittamasta filosofista anti-humanismia kyyniseen ja nihilistiseen ihmisvihaan. Maapallon populaatio kiitää kohti kahdeksaa miljardia (2017: 7,6 miljardia), joten ongelmana on ylikansoitus ennemmin kuin sukupuuttoon kuoleminen. Ihmiskunta saattaa hyvin silti olla yliarvostettu, toteaa Rosi Braidotti, mutta ekologinen ja sosiaalinen kestävä kehitys on useimpien sivistyneinä valtioina pidettyjen hallitusten ohjelmissa.

Tunne-elämän äärimmäistymisen yhteydessä, Atte Oksanen puhuu kontrollin ääripäistä: harrastusmaailmojen ekstremismistä ja minuuden kokoonkutistumisesta. Itsekontrolli johtaa yhä voimakkaampien kokemusten etsintään. Ylikontrolloimalla itseään, subjekti pyrkii aggressiivisesti territorialisoimaan itseään, vakiinnuttamaan muurejaan, jotta hän ei huku maailman pauhuun. Tämän eräs muoto on maskuliininen panssarisoituminen, jossa väkivalta alkaa toimia itseilmaisuna. Tämähän voidaan nähdä kouluampumisissakin, joihin liittyy ampujan tekemiä videouhkauksia ja vihjailuja sosiaalisessa mediassa. Itse ampumiset ja niiden jälkeinen itsemurha konkretisoi lopullisesti aggression itseilmaisuna. Oksanen kutsuu tätä satuttamiseksi minuutena. Subjektit ”takertuvat nykyään lähes pakkomielteisesti omiin ruumiisiinsa.”[100], johon voi liittyä itsensä viiltelyä, syömishäiriöitä, yli-innokasta fitness-urheilua tai barbiemaisen vartalon muokkaamista. Tämän vastakohtana Oksanen näkee deterritorialisoitumisen prosessin, jossa haluvirrat vapautuvat ja uutta tuotantoa syntyy.[101] Tällainen uusien maailmojen hahmottaminen liittyy juuri taiteentekemiseen ja oppimiseen.

Toisaalta myös nykytaiteen konteksti kantaa sisällään kriittistä ja muutoshakuista näkemystä taiteen ja maailman suhteesta. Taiteessa maailma tehdään ja koetaan uudeksi, ihminen voi tehdä itsensä uudeksi ja toiseksi – ja koko elämänsäkin. Jill Bennett on myös puhunut nykytaiteen ja traumaattistenkin kokemusten yhteydestä. Affekti tarjoilee syvemmän kokemuksen ja totuuden, joka mahdollistaa kriittisen näkemyksen ja haastaa ajattelua. Se kykenee myös nostamaan esiin aidomman empatian tunteen.[102] Jussi Vähämäki on puhunut kontrolliyhteiskunnan kommunikoimisen ja informaation välittämisen pakkomielteestä: on jatkuvasti puhuttava itsestään, kerrottava vapaasti tunteistaan, tunnustettava asioitaan ja tunnistettava vahvuutensa ja heikkoutensa, analysoitava itseään (mikä näkyy juuri edellä mainitussa terapiaintensiivisyydessä), kehitettävä kykyjään, vaikuttaa tehokkaammin. Vähämäen mukaan Deleuze juuri tarjoilee taiteen toisenlaista kommunikaatiota – tai kommunikoimattomuutta – tähän infoähkyyn.

100 Oksanen 2006, 109.

101 Ibid.

102 Bennett 2005, 35–37.

Taideteos ei merkitse mitään, ei signifioi, ei opeta mitään.[103] Deleuze puhuu erityisistä ”hiljaisuuden aukoista”:

> ongelmalla ei ole mitään tekemistä sen kanssa että ihmiset ilmaisevat itseään, vaan heidän on huolehdittava hiljaisuuden ja yksinäisyyden tyhjiöistä, joista lähtemällä heillä lopultakin [on] jotakin sanottavaa. Tukahduttamisen voimat eivät enää estä ihmistä ilmaisemasta itseään, päinvastoin, ne pakottavat ilmaisemaan itseään.[104]

Kokemuksellisen oppimisen historiallisissa juurissa on jo nähtävissä myös tämänsuuntaista pyrkimystä. Foucault puhuu antiikista juontuvasta itsekäytännöistä, joissa elämä nähdään taideteoksena.[105] John Deweyllekin kokemuksessa on esteettisyyttä, taiteellisia muotoja ja ulottuvuuksia.[106] Oppiminen on esim. Kolbille muutosta, joka liittyy kokemukselliseen maailmasuhteeseen. Simon O’Sullivanin ajattelussa taide eettis-esteettisenä paradigmana tulee aivan tämän ilmiön ytimeen, vaikkakin ”päivitettynä” versiona. Palaan näihin pedagogisiin seikkoihin myöhemmin, kappaleessa 5. Nykytaiteen erityinen konteksti tarjoaa kriittisiä näkökulmia subjektiviteetin uusiin muotoiluihin markkinatalouden ja ekokatastrofien uhkien globaalissa tilanteessa.

103 Vähämäki 2015, 41.

104 Deleuze 1995, 175.

105 Foucault 1999, 285.

106 Dewey 2010, 49–75

4

PALUU PIMEÄÄN-HÄMÄRÄÄN METSÄÄN

Pedagogiset lähtökohdat ja suunnittelu

Nykytaiteen työpaja Kauhajoen kuvataidekoulussa, taiteen perusopetuksen kontekstissa, koostui useammista osioista ja vaiheista, jotka sommittuivat ympäristötaiteen, tilataiteen ja performanssin ympärille. Pääperiaatteena oli haastaa nuoria (13–17-vuotiaita kuvataidekoulun oppilaita) tekemään asioita toisin kuin yleensä, menemään epämukavuusalueille, etsimään uutta tekemisen, näkemisen ja kokemisen tapaa. Liora Bresleriltä sain idean työpajan motoksi: ”Outo muuttuu tutuksi, tuttu muuttuu oudoksi”.[107] Tällä tavoin kykenin tutkimaan pääkysymystäni: työpajan affektiivista toimintaa ja vaikutuskenttää.

Tämän moton taustalla voidaan nähdä pitkä taiteellinen ja esteettinen historia, joka kantaa aina venäläisiin avantgardisteihin, formalisteihin ja futuristeihin asti. Kirjallisuusteorian ja elokuvataiteen 1910–20-luvun teoreetikot kutsuivat sitä vieraannuttamiseksi, *outouttamiseksi* tai vain oudoksi. Viktor Šklovski käytti sanaa *ostranenie* ensimmäisen kerran 1917. Hän teki kuitenkin kirjoitusvirheen ja kirjoitti sanan yhdellä n-kirjaimella, kun se olisi pitänyt olla *ostrannenie*. Termi on tästä huolimatta vakiintunut venäjän kieleen uudissanana (vrt. ”outoutaminen”). Šklovskille termi merkitsi samaa kuin taide. Hänen mukaansa taiteen täytyy muuttaa ymmärrettävä omituiseksi, palauttaa se tuntemattomaksi. Enemmän kuin vieraannuttamiseen siis etäännyttämisen, sivullisuuden mielessä, kuten Bertolt Brecht[108] ajatteli, Šklovskille ostranenie virheenä alleviivaa taiteellisen kommunikaation epätäydellisyyttä uusien merkitysten aikaansaamiseksi. Tomi Huttunen on todennut:

> Tunnetun tuntemattomaksi ja omituiseksi tekevä taideteksti on vastaanottajalleen lähtökohtaisesti tuntemattoman kielen ilmaisu. Taideteksti, jonka kieli on tuntematon sitä luettaessa, joutuu luomaan itse oman kielensä.[109]

Nykytaidekäsitykseni (jonka esitin kappaleessa 7.) pohjautuu pääosin Simon O’Sullivanin käsityksiin, mutta myös performatiivisuuteen ja Deleuzen ja Guattarin ajatteluun laajemminkin. Sen valossa työpajan keskeiset toimintamuodot keskittyivät nimenomaan erilaisiin tilallisiin kokemuksiin, kokeellisuuteen, avoimiin prosesseihin, yhdessä tekemiseen ja jakamiseen.

107 Hollo-seminaari Helsingissä 2011.

108 *Verfremdung* oli Brechtin käyttämä termi vieraannuttamiselle, josta kehittyi vieraannuttamisefekti teatteriin, jossa tietoisesti aiheutetaan katsojalle kokemus nimenomaan teatteriesityksen katsomisesta.

109 Huttunen, Tomi 2009.

Keskeinen tekijä oli siis kokemuksellisuus ja performatiivisuus, eivät niinkään valmiit, loppuun asti hiotut teokset. Perinteisiä mediumeita tai tekemisentapoja, kuten piirustusta, maalaamista, muotoilua ei mitenkään poissuljettu kuitenkaan. Itse asiassa tarkoitus oli tarjota mahdollisimman laajat tekniikat ja lähestymistavat. Naamio ja naamioituminen olivat merkittävässä roolissa, joko sitä hyödynnettiin tai vastustettiin. Tasapainottelin kuitenkin tutun ja turvallisen (vaikka ei aina mieluisimman) lähestymistavan ja uuden ja oudomman välillä siten, että oppilailla säilyisi tarttumapinta niihin taitoihin, joita he jo osaavat ja joita ovat harjoittaneet aiemmin kuvataidekoulussa.

Toisin sanoen, en halunnut viedä työpajaa liian outoon suuntaan liian nopeasti, vaan ikään kuin turvallisissa puitteissa. Jälkeenpäin katsellen tapahtunutta olisin voinut olla radikaalimpikin. Mutta kyseisissä tilanteissa (ko. luokkatilassa) ja kyseisten oppilaiden kanssa kauhajokisessa kontekstissa, minuun ehkä vaikutti jokin erityinen ”herkkyyden ja suojelemisen tarve”. Olen sen jälkeenpäin ymmärtänyt selkeämmin. Tämä affekti kumpusi ehkä juuri kouluampumisten jälkimaningeista. Ehkä oppilaat olisivat olleet valmiita rajumpiinkin irtiottoihin koulun arjen käytännöistä ja ehkä he olisivat heittäytyneet innokkaammin mukaan outoihin kokeiluihin, jos olisin määrätietoisemmin heitä siihen ohjannut. Mutta kyseisessä kontekstissa en näin halunnut menetellä. Halusin antaa oppilaille tilaa liikkua siihen suuntaan, johon he itse kulloinkin halusivat. Lopputuloksina syntyi heittäytymisiä ja irtiottoja ja myös tuttua ja turvallista tekemistä ja ilmaisua, sileiden tilojen luonnoksia.

Ympäristöt valikoituivat niin ikään tutuista ja turvallisista, mutta myös oudommista ja vieraammista. Tuttuja oppimisympäristöjä edustivat tietysti kuvataideluokka sekä koulun käytävät ala- ja yläkerrassa. Myöhemmin mukaan tulivat myös koulun piha ja kirjaston piha. Myös kadut on luettava tuttuihin ja suhteellisen turvallisiin ympäristöihin. Sen sijaan vieraammista ympäristöistä voidaan puhua pimeän metsän ja ravintola-yökerho Krouvin kohdalla. Lähiseudun metsikkö, joka sijaitsee noin puolen kilometrin päässä kuvataidekoulusta (kansalaisopistosta) on toki tuttu monelle oppilaalle. Kuitenkin muuttamalla tuo ympäristö vieraammaksi ja hieman pelottavammaksikin (menimme sinne talvipakkasilla pimeään aikaan) aiheutuu tuttuuden vieraantuminen. Tämän lisäksi ensimmäisellä kerralla olimme aivan hiljaa. Samoin ravintola-yökerho Krouvin kohdalla: monille se on tuttu ruokaravintolana, jossa käydään perheen kanssa, mutta tuskin kenellekään yökerhona, diskona, jossa kuvataidekoulun ryhmän kanssa improvisoidaan tapahtuminen ilman käsikirjoitusta ja ilman diskomusiikkia tai -valoja.

Lähtökohdat työpajan suunnitteluun löytyvät siis kokemuksellisen oppimisen ”mallista”, erityisesti siitä, jonka version kehittäjänä on toiminut Marjo Räsänen. Hänen mukaansa ”[k]okemuksellisessa taideoppimisessa

aistimusvoimaisia, havaintoihin ja tunteisiin perustuvia elämyksiä reflektoidaan siten, että ne muuttuvat tiedostetuiksi kokemuksiksi, joita voidaan soveltaa toiminnassa".[110] Toisin sanoen, hän erottelee elämykset kokemuksista nimenomaan reflektion kautta. Kolbin kehämallissa omakohtaista kokemusta seuraakin järjestyksessä aina pohdiskeleva havainnointi, jota puolestaan seuraa abstrakti käsitteellistäminen ja sitä aktiivinen toiminta, joka puolestaan johtaa omakohtaiseen, uuteen kokemukseen.

Työpajan alussa eteninkin tämän mallin mukaan ja mietin oppituntien etenemistä kokemuksellisen oppimisen tyyliin.[111] Oppitunneista ehkä toinen (7.2.2012) eteni puhtaimmin tämän mallin mukaan. Pian kuitenkin huomasin, ettei kehämallia voikaan noudattaa orjallisesti ilman, että puutun liiaksi oppituntien omaan rytmiin ja liikkeeseen. Erityisesti siirtymä pohdiskelevasta havainnoinnista kohti abstraktia käsitteellistämistä tuntui vieraalta. Opettajan olisi pitänyt tarjota tässä vaiheessa suuria määriä käsitteellisiä materiaaleja, taidehistoriallisia, esteettis-filosofisia, diskursiivisia ja intertekstuaalisia. Koko työpajan luonne olisi muuttunut, sanoisinko, "lukiomaiseksi". Kontekstimme oli kuitenkin kuvataidekoulu ja taiteen perusopetus. Opetuksesta olisi tullut siis liian teoreettista ollakseen työpajatyöskentelyä. Toisaalta tämä on dikotomista ajattelua. En kuitenkaan ollut vielä tuolloin tietoinen yhteismuotoutumisen pedagogiikan kaikista ulottuvuuksista, esimerkiksi dikotomioiden ylityksistä.

Tein siis valintani jo varhaisessa vaiheessa ja karsin em. käsitteellisiä materiaaleja minimiin. Luentoja oli työpajassa kolme. Niissä käsittelin nykytaidetta, ympäristö- ja tilataidetta sekä performanssia. Keskitin huomioni työpajan omaan performatiivisuuteen, siihen mitä milloinkin tapahtui ja oli tapahtumassa, vaikka loin tunneille toki (väljän) suunnitelman ja kehyksen, jossa etenimme. Tämä loi toisinaan hyvin mielenkiintoisia yllätyksiä opettajien työsuunnitelmiin, kuten B-Lin-tapauksessa. Ja juuri tästä oikeastaan olikin kyse. Affektiivisuudesta.

Räsäsen muotoilemasta taideoppimisen mallista otin kuitenkin mukaan aineksia työpajaan. Tärkeimpänä oli juuri intensiivisestä kokemuksesta liikkeelle lähteminen, eikä luennoista tai selittämisestä. Oppilaat tekivät omiin päiväkirjoihin reflektointeja oppitunneilta, piirsivät luonnoksia ja ideoivat teoksia sekä vastasivat joihinkin kysymyslomakkeisiin. Myös em. pohdiskeleva havainnointi omien elämysten reflektointina oli käytössä koko työpajan ajan. Samoin ajattelen Kolbin mallin mukaan oppimisen tapahtuvan juuri tiedostamattoman, tunteisiin ja aistimuksiin perustuvan ja toisaalla tiedostetun, käsitteille ja symboleille perustuvan (diskursiivisen) tietämisen

110 Räsänen 2000, 10, n2.

111 Erityisesti sellaiseen kuin Marjo Räsänen esittää *Sillanrakentajat*-teoksessaan.

vuorovaikutuksessa. Tähän tosin on lisättävä työpajan materiaalinen vaikutus, jossa oppilaat ja opettajatkin muovaantuvat työpajan materiaalisen muokkauksen, nykytaiteellisen tuottamisen, kautta uusiksi ja erilaisiksi.

Opettajakysymys muodostui myös kenttäjaksoni aikana eli työpajassa työpajan ehdoilla. Koska olin opettanut Kauhajoen kuvataidekoulussa päätoimisesti vuodesta 2006 alkaen, olivat monet (suurin osa) oppilaista työpajaikäisistä minulle ja Enisa-opettajallekin tuttuja. He kuitenkin valikoituivat itse työpajaan ennakkoilmoittautumisen mukaan, eikä heitä siis suinkaan valikoitu mitenkään. Yksi poika joutui jättäytymään pois aivan viime metreillä toisen harrastuksensa vuoksi. Näin ollen sukupuolijako muodostui 11 tyttöä ja 1 poika. Tunnustan että olisin halunnut työpajaan enemmän poikia, sillä koulussa on poikia noin kolmasosa. Olin suunnitellut olevani kuin ulkopuolinen tarkkailija luokan nurkassa ja antaisin Enisalle opettajan roolin täysin. Näin ajattelin pystyväni tekemään kenttätyöstä havaintoja ikään kuin irrottautuneena työpajan affektiivisesta kentästä – vaikka siis olisin samassa tilassa.

Tämä naiivi käsitykseni kumoutui melko nopeasti, kun huomasin Enisa-opettajan epävarmuuden, josta juontui hänen turvautumisensa minuun luokan nurkassa videokameran lähettyvillä. Toisaalta oppilaat huomasivat myös, että he voivatkin pikkuhiljaa ottaa kontaktia ja synnyttää yhteyksiä minuun, vaikka roolini olikin alussa toisenlainen, etäännytetyn tarkkaileva. Lisäksi itselleni muodostui hankalaksi olla hiljaa ja kommentoimatta esim. oppilaiden työskentelyä, sillä olinhan tutussa luokassani tuttujen oppilaiden ympäröimänä, vaikkakin oudossa roolissa, tutkijana. Syy siihen miksi päätin osallistua enemmän opettamiseen ja lopulta unohtaa roolijaon lähes kokonaan, oli juuri Enisa-opettajan epävarmuus siitä, mitä tutkimuksellani ja työpajakokeilulla hain. Vaikka hänelle oli selvää nykytaide (onhan hän kuvataiteilija), en kyennyt muotoilemaan tarpeeksi selväksi oikeastaan koko työpajan aikana sitä, mitä tarkalleen hain. Kerroin toki affektista ja siihen liittyvästä teoriasta, tunteista ja kehollisesta oppimisesta, mutta askeleet, joilla näitä tutkisin työpajakokeilussa, eivät piirtyneet selkeästi hänen opettajarooliinsa. Nämä askeleet eivät itse asiassa piirtyneet täysin minuunkaan, sillä odotin, että työpaja yllättää minut ja minun pitää vain pysyä auki – kuin yhtenä isona korvana, onkalona, alasimena ja resonoivana rumpukalvona, joka ottaa värähtelyt vastaan ja muuntaa ne toisiin materiaaleihin.

Dokumentointi muodostui myös haasteelliseksi työpajan aikana. Kuvasin teoksia ja oppilaita kameralla koko työpajan aikana. Myös oppilaat kuvasivat tietyissä kohdin itse omia teoksiaan. Pääasiallisin oppituntien dokumentointiväline oli kuitenkin videointi. Olin hankkinut uuden videokameran juuri tähän tarkoitukseen. Luokkamme kuvataidekoululla on pitkähkön suorakulmion muotoinen. Oppilaat työskentelevät pitkän, yhtenäisen pöydän äärellä. Tämä muodostui ongelmaksi videokameran

sijoittamiselle. Pöydän/luokan toisesta päästä ei näkynyt kunnolla mitä toisessa päässä tapahtui. Käytin kameraa molemmissa päin vuorotellen, mutta päädyin käyttämään enemmän päätyä, jossa opettajat työskentelivät. Kamera kuvaa oppilaita siis opettajan näkökulmasta enemmän kuin ”oppilaiden päädystä”. Tästä näkökulmasta näkyy opettajien työskentely myös. Luentojen ja powerpoint-esitysten aikana siirsin kameran oppilaiden päätyyn, jotta valkokankaalla esitetyt kuvat ja tekstit näkyisivät. Samoin oppilaiden liikkeet ja eleet. Toisinaan siirtelimme pöytiä ja liikettä syntyy silloin luokkaan enemmän. Tämä tapahtui esim. perfosukelluksen aikana ja sen jälkeenkin.

Ongelmallisin vaihe dokumentoinnissa syntyi, kun olimme menossa pimeään metsään kovilla pakkasilla. En uskaltanut ottaa videokameraa ulos pakkasen vuoksi. Tästä syystä pimeän metsän ensimmäinen visitaatio, pimeän metsän äänetön kohtaaminen, jäi tallentumatta digitaalisesti kokonaan. Ainoastaan sitä seuraava vaihe, jossa menemme mittaamaan ja valitsemaan ripustuspaikkoja teoksille (”mittaamaan puita”) sekä sitä seuraava ripustusvaihe, on taltioitu kameralla valokuvaamalla. Samoin oppilaiden ja opettajien lähtö luokasta ja sinne paluu on videoitu. Näistä sangen arkisista ja materiaalisista sattumuksista aiheutuu kuitenkin tutkimuksen teoreettiselle kululle ja analyysille merkittäviä suunnannäyttäjiä. Hämärä metsä laskeutuu siis tutkimusmateriaalien päälle tahdostani riippumattakin. Tutkimusmateriaalit virtualisoituvat entisestään.

Tutkimuskysymyksen kannalta kaikella edellä esitetyllä on ollut tärkeä rooli työpajan suunnittelussa. Olen pyrkinyt siis lähestymään oppilaita tutun ja turvallisen taidekoulun käytäntöjen avulla, mutta myös viemään heitä epämukavuusalueille, yllättäviin tilanteisiin, outoon. Tämä liike on liikettä identiteetistä vieraaksi-tulemiseen (*devenir-autre*, *becoming-other*), affektiiviseen tilaan, sileään tilaan (*espace lissé*, *smooth space*) siirtymiseen. Tietenkään minä en kykene tuota liikettä vakuuttamaan, mutta pyrkimyksenä se on toki ollut. Tämä tilasta toiseen tapahtuva liike on juuri se, minkä toimintakenttää olen pyrkinyt hahmottamaan. Se on se kenttä, jossa taide kykenee toimimaan tarjoamalla uusia potentiaalisuuksiaan. Tämän liikkeen myötä syntyy myös teoksia, joista voidaan nähdä affektiivisia sommitelmia ja jotka ovat myös representaatioita, materiaalis-diskursiivisia muodostelmia. Näissä affektit ovat jäädytetty paikalleen, mutta ne odottavat avautumistaan, sulamistaan lähteäkseen jälleen liikkeelle. Affektit odottavat kohtaamistaan. Toki työpajassa vaikuttaa myös toinen tila, uurrettu tila (*espace strié*, *striated space*), jossa hallitsevat ohjeet, määräykset, opetussuunnitelmat, kulkuväylät, ennalta määritellyt oppimistavoitteet yms. rajoittavat ja kontrolloivat ulottuvuudet. Tottumus ja rutiini, helpot merkitysyhteydet, pseudo-oppiminen, oppimisen suorittaminen.

Pimeä metsän maalausnäyttelystä valkonaamioiden performanssiin

Halusin aloittaa työpajamme jonkinlaisella intensiivisellä ja kehollisella kokemuksella, jollaista en olisi kokenut oppilaiden kanssa ennen. Koska työpajamme alkoi keskellä suomalaista talvea, helmikuun pakkasissa, oli kylmyys eräs asia, joka nousi mieleeni. Toisaalta, olin lähtenyt miettimään kouluampumisten vaikutuskentässä erityisesti pelon ja aggression tunnekokemuksia kuvataiteen opetuksen kontekstissa. Pelko ja turvattomuus erityisesti mietityttivät minua, sekä erilaiset ahdistuneisuuden kokemukset. Oli kuitenkin haastavaa lähteä toteuttamaan jotakin näin negatiivisena miellettyä kokemisen avaruutta suhteessa kuvataidekouluun ja työpajaamme. Ajattelin luonnollisesti, etten ahdista oppilaita liikaa ja saa heti alkuun heidän intensiivistä vastustustaan työpajaa kohtaan. Tämähän hankaloittaisi koko työskentelyä, josta siis suurin osa oli vielä edessäpäin. Kuvataidekoulu kun on vapaaehtoinen oppimisen paikka. Pohdin paljon taiteen ja aggression suhdetta representationaalisesta näkökulmasta.[112] Aggression kokemus muuttui laajemmaksi, intensiiviseksi kokemukseksi. Kun törmäsin affektiteoriaan, tajusin, että olin oikeilla jäljillä – eikä minun tarvinnut enää miettiä, minkä niminen tuo tunnekokemus olisi. Affekti kun voi avautua yhtä lailla aggressiona kuin suruna, hämmennyksenä, ”nyrjähdyksenä” tai vaikkapa hysteerisenä nauruna. Tämän lisäksi affekti voisi löytää ilmaisunsa myös kriittisyytenä, älyllisenä oivalluksena, kehon nimeämättömänä liikkeenä. Tai jonakin aivan uutena tunnekokemuksena, jolla ei ole vielä nimeä, ylijäämänä.

Pimeän metsän -jakso. Ensimmäinen näistä oppitunneista oli nimetty *Aistit auki!* Tässä vaiheessa ei kerrottu itse tehtävästä mitään, vain ohjeita siitä miten käyttäytyä matkalla tutkimuskohteeseemme. Oppilaita pyydettiin olemaan aivan hiljaa matkalla pimeään metsään, kuin myös siellä ollessa ja poistuttaessa. Kerroin, että tämä auttaa tuntemaan ja kuulemaan paremmin eri aistialueita. Jokaiselle jaettiin otsalamppu ja lisäksi halukkaille myös taskulamppu. Kävelimme äänettömästi ja mietteliäästi kohti taidekoulun lähistöllä sijaitsevaa pientä metsäaluetta (Männikkö-nimistä paikkaa Kauhajoen keskustassa). Saavuttuamme keskelle metsää paikkaan, jonne olin käynyt tekemässä pienen kehän muotoisen polun, pysähdyimme. Sitten sammutin otsalamppuni. Muut sulkivat lamppunsa tämän jälkeen. Sitten seisoimme aivan hiljaa ringissä keskittyen aistimaan metsää. Hetken hiljaisuudessa ja pimeydessä oltuamme, sytytimme lamput ja kävelimme ääneti pois luokan lämpöön ja valoon.

Seuraavalla oppitunnilla aloitimme luonnosten tekemisen ja maalauskankaan gessoamisen. Sillä välin kun gessotut pellavakankaat

112 Artikkelini Taiteen ja aggression suhteista: Verkkolehti Synnyt 1/2010. https://wiki.aalto.fi/display/Synnyt/Home.

kuivuivat, menimme toiselle vierailulle pimeään metsään, mutta tällä kertaa otsalamppujen valossa koko ajan, sillä tarkoituksena oli mitata ja etsiä puu, johon oppilaat teoksensa myöhemmin ripustivat. Tällä kertaa pakkanenkin on hieman hellittänyt ja oppilaat rentoutuneenpia, sillä he tietävät jo, mikä heitä odottaa. Tunnin lopuksi kuitenkin pyysin kaikkia merkitsemään monistetuille kartoille reittinsä pimeään metsään. Sen jälkeen yhdistimme jokaisen reitin yhteispiirrokseen.

Kolmannella pimeän metsän kokoontumisella veimme valmiit maalaukset puihin tai niiden väliin ennalta sovittuihin puihin. Tällä kertaa kaikilla oli otsalamput ja myös taskulamppuja valaistuksena. Tässä vaiheessa metsään syntyi liikettä, ääntä ja energiaa! Metsässä juostiin, kaatuiltiin ja kaadettiin kavereita lumihankeen, huudettiin ja liikuttiin innokkaasti.

Koskettavaa-tehtävässä käytin soveltaen kuvahaastattelumenetelmää (*photo-elicitation*, valokuvaelisitaatio) osana oppituntia eli oppilaat saivat itse puhua itse ottamistaan valokuvista vapaasti mitä halusivat. Näin varmistin, että oppilaiden ottamien valokuvien tulkinnat pysyisivät mahdollisimman lähellä tekijöiden ja työpajan kontekstia. En kuitenkaan pakottanut ketään kertomaan kuvistaan ja ensimmäisellä kierroksella käytimmekin samaa menetelmään kuin ensikertaa pimeään metsään mennessämme: hiljaisuutta. Kuvat siis näytettiin ensimmäisen kerran ilman että kukaan kommentoi niitä millään tavalla, vain kuvan katsomiseen keskittyen.

Koskettavaa-tehtävässä oli tarkoitus ottaa valokuvia talviloman aikana aiheesta *Koskettavaa – asioita jotka koskettavat minua*. Moni oli ymmärtänyt tehtävän aiheeksi talviloman, koska mainitsin asiasta tehtävän annon yhteydessä. On myös mahdollista, että oppilaat ymmärsivät luonnon olevan työpajassamme laajempikin teema pimeän metsän tehtäväjakson jälkeen. Monessa kuvassa olikin kuvia talvisesta luonnosta ja hämärtyvistä metsistä tai hämäristä sisätiloista tai lemmikkieläimestä. Itse ajattelin teemaa sekä aistillisena kuin myös kehollisena eli ruumiin konkreettisena *koskettamisena* (*haptisena*) ja kosketetuksi tulemisena, *emotionaalisena liikutuksena*. Koskettavaa-teema kätkee sisälleen myös jotakuta koskettavan (engl. *consern*) asian siis *osallisuuden* johonkin.[113] Tällä tavoin myös koskettavat asiat ovat intersubjektiivisen aluetta tai kuten Deleuze ilmaisisi, poimun (*le pli*) aluetta, sisäisen ja ulkoisen poimuttuneisuutta, yhteenkietoutuneisuuta. Eve Kosofsky Sedgwick on myös korostanut affektin ja tekstuurin yhteyttä. Tekstuurissa me kosketamme ja tulemme kosketetuksi myös emotionaalisesti (affektiivisesti) ja materiaalisesti, myös moniaistisesti. Tällä tavoin tekstuuri ylittää myös dualistiset jaot kuten subjektin ja objektin.[114]

Minä-kartta. Tilataiteen yhteyteen suunnittelin tehtävän, joka avaisi oppilaiden käsityksiä itsestään suhteessa subjektiviteettinsa kenttään, jolla he liikkuvat, vaikuttuvat ja vaikuttavat. Tehtävässä etsittiin vastauksia kysymyksiin: millainen olen toisten ja itseni silmin? Kun vastaukset oli muodostettu, mietittiin näin saatujen ”minäkuvien” muuntaminen kuviksi ja lisäksi vielä niiden sijoittaminen elämänpiirin karttaan. ”Kartan” sai tulkita mielensä mukaan millaiseksi hyvänsä. Tehtävän avulla halusin kiinnittää huomiota ihmisen vaihtuviin tiloihin, erilaisiksi minäksi tulemiseen sekä mielen, kehon, että ympäristön tiloihin ja niiden muutoksiin (affekteihin). Halusin lähestyä ihmistä sarjana vaihtuvia identiteettikohtia, muodosteita, tulemisia, jotka kiinnittyvät tiettyihin ympäristöihin ja niihin liittyviin tunne- ja toimintamaisemiin, toisin sanoen näkökulma oli affektiivinen. Minä-kartta-tehtävä on myös esimerkki ulkopuolen ja sisäpuolen poimuttuneisuudesta, sillä siinä huomioidaan sekä oppilaan sisäiset mielen kuvat ja hahmot itsestään, mutta myös suhteet toisiin oppilaisiin, opettajiin, vanhempiin, kavereihin, lemmikkeihin jne ja kysytään myös näiden näkökulmaa itseen. Samalla liikutaan siis mielen sisäisessä kartastossa kuin myös materiaalisessa maisemassa ja tiloissa (koti, koulu, koulumatka, piha, metsä), jotka sijaitsevat todellisessa paikassa nimeltään Kauhajoki. Kuitenkin on huomattava, että todellisiin maisemiin poimuttuu lisäksi ainesta muistojen, fantasioiden ja

113 Tähän voisi liittää myös *belonging*-käsitteen taidekasvatuksen yhtenä ajankohtaisena teemana.

114 Sedgwick 2003, 14–21.

mahdollisten tapahtumien muodossa. Minä-kartta on siis yritys ymmärtää subjektiviteettia ekologiana.

Tehtävämonisteessa, jonka olen laatinut kyseistä tehtävää varten, luetellaan kysymyksiä jokaiseen alueseen, joita oli siis neljä, minä-kartta-tehtävässä eli *vanhempiin*, *kavereihin*, *opettajaan* ja *omaan itseen*. Näin ollen oppilaat saivat eteensä aika ison kasan kysymyksiä, vaikka rauhoittelin heitä, että tehtävä tehdään ”omasta minästä, jonka asiantuntijoita jokainen teistä on”.

Lopputuloksena syntyi Minä-kartta eli ”Neljä-minää-kauhajokisessa-maiseman-poimuissa”. Tämä kokonaisuus tuli toteuttaa *tilateoksena* eikä perinteisenä kaksiulotteisena piirustuksena tai maalauksena.

Performanssi. Minä-kartta-tehtävän “kritiikkiosuuden” jälkeen siirryimme performanssin alueelle. Todellisuudessa olimme siirtyneet sinne jo aiemminkin – viimeistään siinä vaiheessa, kun B-Li saapui luokkaan yllättäen B:n sijaan. Myös aivan ensimmäisillä johdantotunneilla teimme minuutin kestäviä performansseja annetuista taideteoksista, jotka onnistuivat hyvin. Näitä en kuitenkaan vielä videoinut. Performanssin opettamisen olen kokenut urani aikana toisaalta yllättävän helpoksi, esimerkiksi alussa mainitsemani

Hullunkuriset juhlat –tapauksessa, jossa ryhmä oli aktiivisesti alusta asti mukana ideoimassa ja jossa opettaja toimi lähinnä tukena ja tuottajana. Toisaalta performanssi on kuitenkin vaativaa, sillä se vaatii kaikkien toimintatapojen uudelleen arvioinnin. Varsinkin kun tavoitteena oli pitää ”pöytä mahdollisimman puhtaana” mistään tietystä performanssin muodosta (esim. hullunkurisista juhlista).

Performanssitehtäviä olivat: *Perfosukellus* (heittäytyminen yhteistapahtumiseen ja materiaalien esittelyä), *Muisto* – minuutin kestävä oma performanssi, *Valkonaamioiden yhteisperformanssit*, kaduilla, kirjaston pihassa ja Krouvin yökerhossa. Opettajien ideoimat lyhyet performanssit olivat *Kerjäläiset* ja *Superkäsi*. Varsinainen luento performanssitaiteesta seurasi vasta perfosukelluksen jälkeisellä kerralla. Koska tavoitteenani oli kuunnella nuoria ja antaa heille mahdollisimman vähän malleja performansseista tai niiden tekemisestä, ainakaan aluksi, turvauduin David Overendin mielenkiintoiseen taiteelliseen tutkimukseen *Work on Progress* vuodelta 2010.[115]

Pimeän-hämärän metsän kohtaaminen

On hankalaa sanoa varmuudella, mikä oli pimeän metsän varsinainen ”alkuperäinen” lähtökohta, ehkä sellaista ei olekaan, mutta esimerkiksi Anna Tuorin maalaukset hänen Vuoden nuori taiteilija -näyttelyssään Tampereen taidemuseossa 2011 olivat innoittajinani.[116] Samoin Satu Haaviston valokuvanäyttely *No Sloping Ground* Hippolyte-galleriassa vuonna 2011 teki minuun vaikutuksen kuvilla, joissa nuoret varhaisteinit työt vaeltavat hämärissä metsissä oudoissa tunnelmissa ja tunteissa. Harri Mäcklin kirjoitti arviossaan Helsingin Sanomissa pienten tyttöjen huolettoman arjen muuttumisesta väkivaltaiseksi, tulemisesta hyväksikäytetyksi tai hylätyksi.

115 David Overend: A Work on Progress. Arches arts center, Glasgow 16.–17.4.2010. JAR 2011/1. Overend järjesti teatterin kontekstiin liittyvän kokeellisen työpajan osana Forest Fringe Mikro-festivaalia Glasgow’ssa. Kolmituntinen installaatio/performanssi kesti kaksi päivää ja se järjestettiin teatteristudiossa Arches taidekeskuksessa erillään muusta festivaaliohjelmasta. Installaatio koostui eri asemista, joissa jokaisessa oli tietty teatterin tekemiseen liittyvä ”mediumi”: valot, äänet, otsikot, tekstit, puvustus ja tietokone. Lisäksi löytyi mm. soittimia, savukoneita, mikrofoneja, saippuakuplakone ja lunta. Tilaan saapuvien yleisön eli esiintyjien tehätävänä oli vapaaseen tyyliin tarttua eri asemien välineisiin ja näin saada aikaan performanssi joka myös videoitiin ja live-streamattiin festivaalin baariin, muiden kävijöiden ihmeteltäväksi.

116 Erityisesti maalaukset *Hushabye*, *Hashabye*, *Farewell* ja *Into the wood I made* vuodelta 2009.

Teosten pahaenteisyys kuvaa hänen mukaansa myös tytöissä itsessään olevaa pahuutta ja kyseenalaistaa ”lapsen mielen tahrattomuuden”.[117] Tämä tematiikka kiinnosti myös minua Haaviston valokuvateoksissa samoin kuin venäläisen taiteilijakollektiivin AES+F:n barokkiset ja lavastetut, spektaakkelimaiset valokuvateokset nuorista tytöistä ja pojista väkivaltaisissa mutta virheettömän esteettisissä asetelmissa.

Toinen seikka, joka epäilemättä on vaikuttanut asiaan, on itse metsikkö työmatkani varrella, johon olemme oppilaiden kanssa ennenkin tehneet ympäristötaiteellisia teoksia. Olen myös omassa historiassani kuljeskellut toisinaan hämärissä metsissä ja puistoissa tutkien omaa suhdettani esim. pimeän pelkoon. Kaupunkilaisesta taustastani huolimatta, suomalaiseen tapaan, metsät ovat kuuluneet lapsuuteni leikkipaikkoihin ja mielikuvituksen innoittajiin. Lapsuuteni 1970-luvulla modernin Hervannan lähiön rakennustyömaat nostokurkineen ja betonielementteineen, keskeneräisine taloineen ja räjäytettyine kallioineen ja metsineen tarjosivat paljon mielenkiintoisia ”epäpaikkoja” seikkailulle. Metsiin kun pystyy helposti projisoimaan minkä tahansa kartanomiljöön tai avaruusaseman tai kauhujen linnan tai mitä tahansa muuta fantasiaa.

Ennen pimeän metsän opintojaksoa olimme aloittaneet koko työpajan yleisellä infolla[118], jossa kerroin työpajasta tutkimustyöpajana, että tarkoituksenani on kirjoittaa kirja, johon tarvitsin oppilailtani aineistoa. Tämä oli se muotoilu, jolla yritin hälventää tutkimukseen liittyvää monimutkaisuutta ja tieteellistä kielenkäyttöä. Kerroin, että keräämme tutkimusaineistoa yhdessä. Sanoin myös, että tarkoituksenani on kaiuttaa heidän ääntään laajemmalle kuin vain kuvataidekoulun tavanomaiseen ympäristöön ja kontekstiin. Ensimmäisellä oppitunnilla olimme lisäksi tehneet kehollisia harjoituksia ja ryhmäyttämistehtäviä, mm. taidepalapeliä, jossa pienryhmät tutkivat tiettyjä nykytaideteoksia (aluksi jokaisella vain yksi palanen palapelistä) annettujen kysymysten pohjalta. Kyseisiä nykytaideteoksia olimme tulkinneet mm. näkö-, kuulo-, haju-, maku- ja tuntoaistimusten pohjalta: ”Mieti miten teos vetoaa aisteihin?”. Mukana olivat taiteilijat Jenni Leskinen (*Unilelu*-installaatio), Montri Toemsombat (*Riisi/elämä*-performanssi), Berlinde De Bruyckere (*Mykkä harmaa hevonen* -veistos) sekä Vanna Bowles ja Robert Johansson (*Kehon ohut kuori* -kuntosali-installaatio).

Kun ryhmätyöt oli purettu, siirryttiin Pimeän metsän osioon. Oppitunti oli nimetty Aistit auki! Tässä vaiheessa ei kerrottu itse tehtävästä mitään, vain ohjeita siitä miten käyttäytyä matkalla tutkimuskohteeseemme. Oppilaita pyydettiin olemaan aivan hiljaa matkalla pimeään metsään, kuin myös siellä

117 Mäcklin *Helsingin Sanomissa* 22.10.2011.

118 Ensimmäinen oppitunti 1.2.2012.

ollessa ja poistuttaessa. Kerroin, että tämä auttaa tuntemaan ja kuulemaan paremmin eri aistialueita. Jokaiselle jaettiin otsalamppu ja lisäksi halukkaille myös taskulamppu.

Pimeä metsä-opintojakso lähti käyntiin hiljaisella vaelluksella kohti pimeä(hkö)ä metsäaluetta kuvataidekoulun lähistöllä, Männikössä. Aluksi otsalamppujen valossa kulkeva jonomainen muodostelma tunkeutui yhä kapenevaa polkua myöden metsän pimeintä ydintä. Siellä sammutimme lamppumme ja jäimme pimeyden varaan hiljaa seisomaan paikoillemme. Tunsimme pimeyden ja kylmyyden, ”suomalaisen talven” lakeuksilla Pohjanmaan suurten metsien ja peltojen ympäröimänä, lähes ”teillä tiettömillä”. Havahduimme katselemaan pimeyttä, joka avautuikin hämäräksi. Saatoimme nähdä läheisen katuvalojen valaiseman tien, kuulla koiran haukunnan, ja nähdä yllämme kaareutuvan tähtitaivaan. Tämän jälkeen palasimme lamppujen valossa takaisin luokkaan. Eräs oppilaista tiivisti matkan tuntoja hyvin:

> Paljon tähtiä ja puiden muodot taivasta vasten. Siitä olisi saanut hienon kuvan. Hiljaisuuskin alkoi tuntua kivalta, kun sai vain miettiä omia juttujaan. Kun sytytettiin valot, tuli kamalan pettynyt olo, kun ne samat asiat ei enää näyttäneet yhtä hienoilta. Koko takaisintulomatkan ajan mietin, miksi valo auttaa näkemään asioita, vaikka se myös piilottaa niitä.

Itse aloin myös suhteuttamaan koko tutkimustyöpajaani tähän ydinkokemukseen. Muistan oman tuntemukseni hetkellä, jolloin etenimme kapeaa polkua kohti ennalta suunnittelemaan kehämäistä kohtaamispaikkaa: tunne oli paniikin ja hermostuneisuuden, jännityksen sekainen. Mietin mielessäni: voiko tällaista tehdä, mitä olen tekemässä, en tiedä mitä teen. Voimakas kontrolloimattomuuden tunne lävisti kehoni. Pimeä metsä otti meidät otteeseensa, joka oli tiivis ja intensiivinen. Se kulki läpi koko pajan ajan kanssamme. Se muodosti nykytaiteentyöpajan. Voisi sanoa, että pimeä metsä deterritorialisoitui työpajaan ja tutkimukseenikin. Ikään kuin metsä lumineen, puineen ja tähtineen olisi seurannut ja työskennellyt yhdessä meidän kanssamme. Ja vaikka metsän olemus, oleminen tai paremmin sanoen tuleminen muuttuikin, joka kerralla erilaiseksi, se kaikki jatkui luokkaan ja opiston käytäville ja kaduille. Pimeä metsä on myös tutkimukseni tavoite ja tuleminen. Liikkuminen tunnetusta tuntemattomaan, havaitusta visuaalisesta kohti tuntua, kosketusta, hapuilua, hämäryyttä ja ei-tietämistä. Tulemista-toiseksi; tulemista-pimeäksi-metsäksi, toisin sanoen kulkemista kohti uusia merkitysyhteyksiä materiaalisessa ja affektiivisessa maisemassa.

Oppilaiden kommentteja lukiessa päiväkirjoista ensimmäisen pimeä metsä -visiitin jälkeen, minua ihmetyttää niiden samankaltaisuus: toki olemme pyytäneet heitä vastaamaan erillisiin kysymyksiin koskien eri aistialueita ja

niiden huomioita, mutta tuntuu että tämä metsäkokemus piirtyykin juuri laumakokemuksena eikä niinkään yksilöllisenä kokemuksena:

Oppilaiden kommentteja päiväkirjoista ensimmäisen metsä visiitin jälkeen:

> Me kuulimme askelten ääniä. Aluksi kuulin lumen narskuntaa jalkojen alla. Siellä pimeässä kuulin koirankin haukkuvan. Kuulin auton äänen, lumen narskunnan jalkojen alla, hiljaisuutta, kankaan kahisemisen, hengitykseni. Kuulin lumen narinan kenkieni alla, liikenteen äänet, vaatteiden kahinan..../../ kun jäi aivan hiljaa kuuntelemaan ja katselemaan. Askeleiden ja vaatteiden äänet jäivät kaikken eniten mieleen. Tuulen humina ja autojen hurina olivat ikään kuin taustalla, niin ettei niitä tullut sinänsä pahemmin edes ajateltua. Kuulin tuulen huminaa, näin autojen valojen pilkettä puiden välistä. Kuulin vaatteiden kahinaa..../../ sekä tuulen ääni ja kuinka se tuntui kehossa. Kuulin – autot/liikenne, lumen narskunta kenkien alla, niiskutus.
>
> Pimeässä tunsin kuinka pelko valtasi kroppani ja tunsin olevani yksin pimeässä, vaikka ympärilläni oli paljon ihmisiä. Tunsin kylmän, hiljaisuuden, pelon, salaperäisyyden, sen käsittämättömän luonnon kauneuden, aavemaisuuden. Tuntui myös kummalliselta, kun me kävelimme niin hiljaa, ja ympäristöä tarkkaillen, ja sitten vastaan tulee joku hölkäten tai kiireesti kävellen. Tunsin kylmyyden. Tunsin kuinka naamani rupesi jäätymään, kuinka lunta meni kenkäni sisään, kuinka jalkani osui maahan. Tuntoaistista sen verran, että kyllähän sen epätasaisen maan kenkien läpi tunsi. Tunsin omien hanskojeni nihkeyden käsissä. Myös nämä takkiin, ja muutenkin vaatteisiin tarttuvat risut tuntuivat. Tunsin kylmän viiman poskillani. Ja se kylmyys tietenkin. Tunsin – pakkanen, maa jalkojen alla, sormista lähti pikkuhiljaa tunto, lamppu kädessäni, huivi/taskut lämmittivät naamaani/käsiäni, tuuli. It's damn cold out here...
>
> Näin liikennevalot, kyltin, puita, rakennuksia, lunta, karkkipaperin, kuun, tähtitaivaan, pensaita, oksia, varjoja, valoa, ympyrän, pimeyttä, kävelijän, savua, Mikko Snelmanin :D, kädet, värejä, hengitykseni, jalanjäljet. Taivaalla oli tähtiä. Ulkona oli tosi kaunista /../Kun astelimme metsään huomasin, että siellä oli oikeasti pimeää. Näin metsää, tähdet, upean täysikuun, Kauhajokea, muut ryhmäläiset, valot, lumen, varjot. Kun olimme siellä, aivan metsässä, niin autojen ja rakennusten valot näkyivät todella hienosti. Samoin tähdet, joita tosin ei ollut kuin muutama. Näin puiden tummia varjoja öistä taivasta vasten. Taivaalle katsoessa huomasin tähdet, taivas on tosi hienon näköinen kun näkyy tähdet. Tähdet jotenkin luo tunnelmaa...Oli myös kaunista kun taivaalla näkyi tähtiä.[119]

119 Oppilaiden päiväkirjoista 8.2.2012

Näin syntyy *ritournelle*, kertosäe, joka territorialisoi pimeää metsää.[120] Kaiuttamalla oppilaiden tekstit yhteen, ne alkavat tuottaa omaa toisteista kenttäänsä, joka laajentuu tuntemuksiensa kautta aistilliseen ja sen yli liikkuvaan kehollisuuteen. Tämä kuoro luo kertosäettä tai useampia, mutta ei suinkaan polyfonisen harmonisesti vaan myös ristiriitaisesti, kuitenkin polyfonisesti ja multi-individuaalisesti. Samalla tulee havaituksi rytmien vaihtelu moniäänisessä liikkeessä. Pimeä metsä tulee oppilaiden kokemusten osittajaksi ja jäsentäjäksi, mutta ei varsinaisesti organisoi sitä, pikemmin hajaannuttaa. Tietysti on otettava huomioon, että nämä fragmentaariset aistihuomiot on kirjoitettu jo metsästä tultuamme luokkaan, lämpimään, neonvalojen valaisemaan kuvataideluokkaan, jossa punaiset posket hehkuivat pakkasesta edelleen, opettajat häärivät kuuman mehutarjoilun äärellä ja oppilaat keskittyivät sinikantisiin vihkoihinsa lyijykyniään teroittaen. Kaikki oppilaat olivat keskittyneitä ja rauhallisia, mietteliäitä kokemuksestaan. Haasteelliseksi metsävisiitit muodostuivatkin juuri luonnonvoimien kautta: lunta meni kenkään, kasvot alkoivat jäätymään,

> reissun huonot puolet oli kylmyys, joka pisteli ikävästi nenässä, poskissa ja varpaissa, sekä se, että haistoin inhottavan pakokaasun, ja kuulin lumen äänen jalkojen alla. En jostain syystä vaan tykkää siitä äänestä.[121]

G totesi, että ”hrr... pihalla oli erittäin kylmä, mutta se kyllä unohtui, kun jäi aivan hiljaa kuuntelemaan ja katselemaan”.

Tulkitsen kuitenkin näitä fragmentteja affektien kimppuina, joissa tiivistyy kehollisen kokemisen, aisti-intensiteettien väreily, joka saa aikaan ah!-elämyksiä, kylmyyden hyytävää otetta, kauneuden äärellä lumoutumista, pelon väreitä, aavemaisuuden kutkuttavaa magnetismia, mutta myös kehon liikkeen tietyllä taipaleella. Toisin sanoen metsästä on siirtynyt jokin jo näihinkin tekstin pätkiin, vaikka ne onkin tuotettu, luotu luokassa hetkeä myöhemmin, aivan toisenlaisissa olosuhteissa.

Todellisuuden tutkimuskeskuksen[122] jäsen, teatteriohjaaja, esitys- ja rituaalitaiteilija Eero-Tapio Vuori kirjoittaa artikkelissaan Tajunnan ensimmäinen huone:

120 Deleuze ja Guattari 2004, 386.

121 Päiväkirjakooste Pimeän metsän ensivisiitti 7.3.2012.

122 Helsinkiläinen esitys-, rituaalitaiteellinen yhteisö. Omalla nettisivullaan he itse kuvaavat toiminta-ajatustaan: ”Vuonna 2001 perustettu Todellisuuden tutkimuskeskus (TTK) on esitystaiteellisten seikkailijoiden kollektiivi. Yhteinen pyrkimyksemme on havainnoida, kyseenalaistaa ja uudistaa todellisuutta tekemällä esityksiä.” www.todellisuus.fi

> Kun Tommi puhuu, ajattelen, että voi meitä, me yritämme ymmärtää ihan liikaa. Ymmärrämme itsemme sukupuuttoon. Mitä sitten pitäisi tehdä? Pitäisikö ei-ymmärtää? Auttaisiko se? Vai onko niin, että ei-ymmärrys on oikeastaan tärkeämpää kuin ymmärrys. Siis että todellinen ymmärrys on mahdollista vain kulkemalla ei-ymmärryksen kautta. Että on lakattava ymmärtämästä, on lakkautettava, päästettävä irti yrityksestä ymmärtää – ja vasta sitten ymmärrykselle on ylipäätään tilaa tulla sisään.[123]

Vuori kuvaa tapauksia, joista hän yrittää jäljittää ideoidensa ilmaantumista tietyissä kokemuksissa. Hän toteaa, että ideoiden ilmaantuminen ei ole tahdon asia: ”Jos haluamme ymmärryksen huoneeseen, on kuljettava ei-ymmärtämisen eteisen kautta”.[124] Voisin tulkita Vuoren esittämän lähestymistavan affektiiviseksi. Hän kuvaa tekstissään monia materiaalisia tapahtumia, esimerkiksi lehtikasan pyörrettä tuulen vaikutuksesta ja sadepisaroiden liikettä ikkunalasissa, satunnaisen turistin kadulle heittämää kahvimukia. Näiden materiaalisten ja intensiivisten kohtaamisten kautta hän on löytänyt ei-ymmärtämisen eteisiä. Vuori kuvaa myös antautumisena tätä tilaa. Tunkeutuminen on hyökkäystä, valtaamista, kun taas antautumisen kautta maailman äänet voi kuulla. Myös hän toteaa ”kun suljen silmäni, en koskaan näe pimeyttä.” Tällä hän tarkoittaa, että ihminen on täynnä liikettä, liikkuvia partikkeleita, ajatusprosesseja. Vuoren mukaan ei-ymmärtäminen on juuri tilan tai muodon antamista sille mikä on muodotonta, outoa ja ”tulemisen tilassa”. ”Tässä mielessä ei-ymmärrys on myös viehtymystä mysteeriin, käsittämättömään ja äärettömään.

Kyse ei ole uudesta ilmiöstä kuitenkaan. Ehkä vanhan, ikivanhan tajunnallis-ruumiillisuuden toisesta, kolmannesta, neljännestä, viidennestäsadasta…uudesta tulemisesta. Spiraalin uusimmasta laajimmasta kehästä. Esimerkiksi läntisen mystiikan historiassa on paljon yhtymäkohtia ei-tietämiseen. Jossain määrin edellistä muistuttava kokemus avautuu espanjalaisen 1500-luvun mystikon Ristin Johanneksen[125] kilvoittelusta ”sielun pimeässä yössä”. Hän puhuu kärsimyksen kohtaamisesta hengellisellä tiellä. Johannes kirjoittaa:

> On selvää, ettei hän [matkailija] voi päästä uusille seuduille eikä oppia tietämään enemmän kuin ennen, ellei hän lähde uusille, ennen tuntemattomille teille ja jätä niitä, joista hän oli perillä. Aivan samoin

123 Vuori 2008.

124 Ibid.

125 Ristin Johannes eli Juan de la Cruz oli siviilinimeltään Juan de Yepes (1542–1591). Hän oli karmeliittamunkki ja runoilija ja filosofi. Seppo A. Teinonen kutsui häntä erääksi Espanjan mystiikan kirkkaimmista tähdistä.

menettelee henkilö, joka haluaa oppia uusia näkökohtia jonkin ammatin tai taiteen alalla: hänen on tehtävä työtä pimeässä eikä entisen tietonsa valossa. Ellei näet jätä tätä taakseen, hän ei koskaan pääse irti eikä edisty mitenkään. Samoin on sielun laita: kun se edistyy, se joutuu pimeään eikä tiedä mitään.[126]

Tutkimuspäiväkirjaani olen todennut seuraavaa kyseisenä iltana:

Metsäretki onnistui yllättävän hyvin ...todennäköisesti. Oppilaat olivat paneutuneen oloisia ja kaikki kirjoittivat kokemuksen jälkeen keskittyneesti – samoin kävelyn aikana säilyi toivottu hiljaisuus, sanoin että on keskityttävä itseensä ja kuunneltava kehoaan ja tuntemuksiaan.

Keskustelimme kokemuksista ja pimeydestä, kylmyydestä ja peloista. Moni olisi halunnut olla pimeässä pidempään! Vaikka oli n. –17 astetta pakkasta. Oma kokemukseni oli jännittynyt, mutta pimeässä ringissä seisominen ei tuntunutkaan pahalta, vaan jännittävältä. Tosin odotin ehkä noin 3–5 minuuttia pimeässä. Arvioisin. En katsonut kelloa. Tämän jälkeen lähdimme johdollani pois. Otsalamppujen ja taskulamppujen jono näytti innostavalta ja jännittävältä. Tuli hieman mainarit mieleeni entisajan kaivoksissa.

Tunnin lopuksi annoin tehtävän (D lähti jo klo 20.00) Kerroin maalauksesta, joka viedään metsään puiden ympärille ja jätetään sinne. Teosta tarkkaillaan kauanko se säilyy ja ennen ripustusta ne kuvataan. U kertoi heti, että tietää mitä tekee. Samoin lopuksi G. Kerroin että tehtävän tulee liittyä kokemukseen jollain tavoin, pimeään metsään tms.[127]

Pimeäksi-hämäräksi-metsäksi-tuleminen

Viikon päästä jatkoimme tehtävää aiheena tehdä maalaus tai piirustus kankaalle, joka kiinnitetään puihin metsään, jossa kävimme. Tunnin aluksi teimme kuitenkin ”Merikasvi-harjoituksen”, jossa seisoimme piirissä pidellen toisiamme käsistä ja ”esittäen merikasvia meren pohjassa”. Tarkoituksena oli vahvistaa kehotietoisuutta ryhmässä. Ehkä ryhmäyttääkin oppilaita lisää. Harjoitus kesti melko pitkään, noin 10 minuuttia. Oppilaat näyttävät videolta hieman kärsiviltä lopuksi, osa kyllä hymyileekin, mutta tilanne on varmasti hieman kiusallinen ja outo. Tämä oli tarkoituskin. Kyse oli pimeän/hämärän

126 Ristin Johannes 1983, 162.

127 Tutkimuspäiväkirja 8.2.2012.

metsän ulottamisesta myös luokkatilaan, outtouttamisesta. Joka tapauksessa oppilaat rauhoittuvat ja saman vaikutuksen huomaan itsessäni. Kosketuksen pitkäaikaisuus rauhoittaa ja tämän jälkeen kaikki siirtyvät mielellään tehtävän pariin. Oppilaat tosin ovat mietteliään näköisiä pitkään – varmaan erityisesti kysymyksenikin takia: ”Milloin olette pitäneet kädestä jotakuta näin pitkään?”

Sillä välin, kun gessotut pellavakankaat kuivuivat, menemme toiselle vierailulle pimeään metsään, mutta tällä kertaa otsalamppujen valossa koko ajan, sillä tarkoituksena oli mitata ja etsiä puu, johon oppilaat teoksensa ripustavat. Tällä kertaa pakkanenkin on hieman hellittänyt ja oppilaat rentoutuneenpia, sillä tietävätkin jo mikä heitä odottaa. Tunnin lopuksi kuitenkin pyysin kaikkia merkitsemään monistetuille kartoille reittinsä pimeään metsään.

Kuvataideluokkaan päästyämme, lämpimään ja (neon)valoisaan, organisoituneeseen, joskin hieman sekavaan tilaan, alamme pohtia kokemustamme vihkoihin edelleen hiljaa kirjoittaen. Opettajat häärivät kuuman mehutarjoilun parissa ja tunnelma on kenties ”kotoisa” verrattuna metsään. Opettajien puhe territorialisoi tilan uurtaen sen kuvataidekoulun opetuksen puheella, opetuspuheella. Tapahtuu myös epäilemättä paluu identiteettiin tai ainakin itsen äärelle. Kuvataidekoulun luokan muotoilemana: ”kuviskoulun oppilaana”. Kuitenkin hieman muuntuneena kuin lähdettäessä. Tuleminen onkin minän avautumista uudelle ja tuntemattomalle ja identiteettiin puolestaan paluu tuttuun ja tunnistettavaan, turvalliseen.[128]

Tuleminen-pimeäksi-metsäksi näkyy myös oppilaiden maalauksissa, joita alettiin heti ensi visiitin jälkeen suunnittelemaan. Oikeastaan se tuottaa välittömästi tulemista-eläimeksi. En tiedä, oliko se juuri tuo koiran haukahdus, jonka monet rekisteröivät päiväkirjoihinsakin, vai jokin muu tekijä, mutta joka tapauksessa eläimiä alkoi syntyä metsänäyttelyyn. Karhu, susi, korppi ja matkija-närhi, jänis ja punatulkku ilmestyivät valkoisille pellavakangas-gesso-kentille. Näiden lisäksi myös muutama ihmishahmo: tyttö ja poika ja pari alienia (ja kolmisilmäinen otus). Olennot hahmottuivat gessotuille kankaille kuin lumisille aukioille. Kentät olivat kuitenkin gessoamisen jälkeen vielä merkityksistä tyhjiä. Vai olivatko? Ehkäpä valkoiset kentät olivat alkaneet jo kuhista metsän olentoja ja puiden huminaa jo kauan ennen gessoamistakaan.[129]

Tätä moodia, olemisentapaa, tai paremminkin tulemisentapaa voisi lähestyä eläimeksi-tulemisen näkökulmasta, sillä siinä ei ole kyse identiteetistä tai itsen strategioista. Kyse on avautumisesta pimeälle metsälle epäorganisoidusti ja päämäärättömästi, ainutkertaisesti. Avautuminen tapahtuu materiaalisen liikkeen kautta; kylmyys, viima ja pakkanen, pimeys

128 Albrecht-Crane 2005.

129 Deleuze&Guattari 1993, 209.

(joka muuttuu hämäryydeksi), puiden oksat, lumen tuntu, vaatteiden liike ja tuntu, kehon toiminta (esim. hengityksen tai hikoilun havainnointi). Tätä edesauttoi hiljaisuus, joka oli annettu toimintaohjeeksi. Puhe olisi territorialisoinut metsän toisenlaiseksi. Nyt metsä territorialisoitui (ja deterritorialisoitui) sensuaaliseksi ja fragmentaariseksi kentäksi kuin yöllisen eläimen/eläinlauman vierailuksi kaupungin lähistöllä olevassa metsikössä.

Deleuze & Guattari puhuvat *becoming*-käsitteen yhteydessä juuri eläimeksi-tulemisista (puhun tästä lisää kappaleessa Affekti ja tuleminen). Näillä he eivät tarkoita eläinten näyttelemistä tai imitoimista tai muuntumista tai muistuttamista (*resemblance*) todelliseksi eläimeksi. Se ei ole myöskään identifioitumista. Ei se ole liioin mielikuvitusta tai fantasiaa. *Becoming-animal – eläimeksi-tuleminen* – on suhde, jossa todellista on vain tuleminen itsessään. Eläin tässä tulemisessa ei ole siis todellinen. Tässä tulemisessa ei ole myöskään muuta subjektia kuin se itse. Sillä ei ole myöskään termiä. Kyseessä ei ole myöskään mikään biologinen ja geneettinen kehityskaari. Eläimeksi-tuleminen on aina laumakeskeistä; se edellyttää laumaa, populaatiota eli moneutta (*multiplicity*).[130] Se merkitsee laajentumista, uusia tulemisia. Eläimeksi-tuleminen merkitsee myös yhdistymistä ei-inhimilliseen ja inhimillisen erityisyyden, erillisyyden avautumista liittymistä ja sulautumista toiseuteen. Pimeän metsän kohdalla tämän voisi ajatella olevan kiinnittymistä kylmyyteen, pimeyteen, hämäryyteen, hiljaisuuteen, lumeen, oksiin, puihin, kuuhun ja tähtiin ja tämän kaiken sulautumista eläimeen, toiseuteen.

Deleuze & Gauttari sanovatkin affektin olevan määritelmällisestikin tulemista, tulemisia. ”Affect is by definition a becoming.” Selittäessään laumayhteyttä eläimeksi-tulemisen käsitteen yhteydessä, he sanovat jotain mielenkiintoista myös affektin toiminnasta:

> For the affect is not a personal feeling; nor is it a characteristic; it is the effectuation of a power of the pack that throws the self into upheaval and makes it reel.[131]

Eli affektin voima on aina lauman, joukkion, heimon tai klaanin voimaa, energiaa[132], joka saa itsen pois paikaltaan. Koko lauman energia on tällöin voimakkaampi organisoiva tekijä. Pimeän metsän voima tuntuu siis pelon, kivun, epämukavan olon, suojautumisen, hajanaisuuden, oman kehon liikkeen, tunnottomuudenkin ja kauneudenkin aistimuksissa. Tekstien perusteella tuntuu, että kaikki ovat erillisinä kuin laivat yöllisellä merellä,

130 Deleuze&Guattari 2004, 264.

131 Deleuze&Guattari 2004, 265.

132 Deleuze&Guattari käyttävät tässä ranskan kielen sanaa *puissance*, johon liittyy myös potentiaalisuuden käsite. ks. Massumin kääntäjän esipuhe D&G 2004, xviii.

aallokkojen liikkeessä, eikä yhteyttä ole lähimpiin toisiin laivoihin. Öisessä meressä huojutaan päämäärättömästi, joten havainnot tulevat satunnaisesti sieltä täältä. Pirstaleisina, organisoitumattomasti. Minän vaimentuessa taustalle. Elimettömästä ruumiista. Myös keskeistä on yhteys metsään: risut tarttuvat vaatteisiin, tuuli tuntuu kehossa, äänet tunkeutuvat korviin, kylmyys vaatteidenkin alle. Viima ja pakkanen kohmettavat kasvojen paljaan ihon.

On mielenkiintoista, että vaikka metsän kohtaaminen oli kylmää ja pimeää ja pakkanen tuntuikin iholla ja kehossa epämiellyttävänä – ja kaikki myös raportoivat tästä päiväkirjoissaan – moni totesi kokemuksen olleen miellyttävä ja innostava tai kaunis tai ajatuksia herättävä. Erityisesti metsän kauneus tekee selvästi suuren vaikutuksen oppilaisiin, kylmyydenkin keskellä. Tavoitteeni on ollut aloittaa työpaja intensiivisellä ja haastavalla osiolla, joka kuitenkaan ei saa oppilaita paniikin rajalle, jotta he motivoituisivat jatkostakin. Tämän intensiteetin asteen säätäminen on ollut vaikeaa. On hyvin vaikea tietää ennalta mikä on kullekin haastavaa ja vaikuttavaa. Eikä sitä voikaan tietää. Kokeellisuus vasta paljastaa tämän. Joku totesi halunneensa viettää enemmän aikaa pimeässä metsässä ja että lamppujen sytyttäminen oli pettymys, joka kadotti kauneutta.

Heijastinkangas ja pellavakangas. Pimeässä metsässä valo heijastuu. Kankaat kiinnittyvät nauhoina, vahvoina vöinä puihin.

Kuten koko tutkimusprosessini, kuljin kokeilujen tietä usein tietämättä mihin ne johtavat ja näin saatoin löytää jotain, jota en edeltä tiennyt. Pyrin olemaan avoin vastaani tuleville kohtaamisille. Samoin opiskelijat toimivat kokeellisuuden maastossa tehdessään itsestään minä-karttaa materiaalien ja kokemustensa sommitelmana. Erityisen ”allegorisena” tutkimusprosessissa näyttäytyi pimeän metsän-ympäristötaidejakso. Sen alussa menimme oppilaiden ja heidän opettajansa kanssa läheiseen pimeään metsään, otsalamppujen valossa, täysin puhumattomina. Saavuttuamme keskelle metsikköä, sammutimme lamppujemme valot ja seisoimme kehän muodossa hetken aivan hiljaa keskellä kylmää helmikuista pimeää metsää keskittyen vain aistimaan.

Tämä kokemus muodostui keskeiseksi koko tutkimusprosessille. Tuon kokemuksen muunsimme sarjaksi maalauksia, jotka ripustimme myöhemmin samaan metsään. Ulkonaiset voimat transformoituivat oppilaissa toiseksi-tulemiseksi ja erityisesti eläimeksi-tulemiseksi.[133] Keskeistä oli, että avauduimme affektiivisesti kokemukselle ilman päämäärää. Ainoana ohjeena oli kuunnella kehoaan. Olimme kylmän ja pimeän metsän syleilyssä ja se toimi meissä ja muodosti myös ”meidät”. Tämä ”me” tosin muodostui joka kertaa uudelleen, kun kyseiseen Männikköön menimme. Jokainen kerta oli erilainen. Ensimmäinen kuin pyhiinvaellus, hiljaisen kunnioittava,

133 Deleuze 1993, 177–178.

sanaton, ja oppilaidenkin mukaan vaikuttavin. Todellinen kohtaaminen. Seuraavalla kerralla olimme jo tutussa paikassa, loogisen ja päämäärätietoisen työskentelyn ohjaaamia, vaikka seikkailullekin löytyi aikaa. Kolmannella kerralla ripustimme maalauksia kylmässä ja hämärässä, mikä oli sangen työlästä (myös opettajille), mutta joka aiheutti runsaasti oppilaissa riehaantumista, juoksentelua, naurua, iloa ja kehojen liikettä. Oppilaiden mielenkiinto oli jo siirtynyt itse metsän tilaan, lumihankiin, puihin ja hämäryyteen. Erityisesti tässä riehaantumisessa tulkitsen olevan kyse todellisesta eläimeksi-tulemisesta. Kontrollin pakkopaita murtuu ja kehon voimat pääsevät valloilleen kiihkeänä liikkeenä.

Aloin miettiä koko tutkimusta kulkemisena pimeään metsään (joka itse asiassa hetken päästä avautui puiden raidallisiksi varjoiksi, etäisiksi valoiksi, hämäryyteen ja tähtien valoon taivaalla, koiran haukuntaan ja niin edelleen) ja takaisin katuvalojen valaisemaa tietä kuvataidekoululle (reflektio, teoria) ja taas uudelleen pimeään/hämärään metsään (kokemus, *becoming*, *affect*). Me siis avauduimme affektin voimille tietoisina, mutta kykenemättä silti tavoittaa juuri siinä hetkessä täysin näitä elämän syviä voimia. Sen sijaan taiteessa ne asettuivat tarkasteltavaksemme aistimuksina, aistimussommitelmina. Kaikuina pimeästä/hämärästä ja kylmästä, lumisesta metsästä affektiivis-materiaalinen verkosto synnytti teoksia, subjektiviteetteja ja erityistä ajattelua.

Pimeän/hämärän metsän laajentuminen koko tutkimusta leimaavaksi metaforaksi ei ole kuitenkaan vain metaforista kieltä. Jos metaforalla ymmärretään – kuten Anna Sauvagnargues ilmaisee – siirtymistä kirjallisen merkityksen kentältä kohti kuvaannollista merkityksen kenttää. Guattari puhuu kuitenkin metaforan laajennetusta käytöstä, uudelleen määrittelystä jatkuvana variaatioiden ketjuna ja voimien tulemisina.[134] Itse asiassa kyse on painopisteen siirtymisestä tulkinnasta kohti kokeellisuutta, uutta kokemusta: kuvan ekologiaa. Tällä Deleuze ja Guattari viittaavat kuvaksi-tulemiseen yksilöityvänä prosessina: liike-kuvaan. Kuva avautuu ajassa ja tilassa, erilaisissa nopeuksissa ja voimissa, intensiteeteissä. Kyse on siten myös liikkumisesta imitaatiosta (kuva kopiona) kohti tulemista (mimiikka, aktualisaatio).[135] Tämä käy helpommin ymmärrettäväksi elokuvan, liikkuvan kuvan yhteydessä. Kyse on Sauvagnarguesin mukaan kaaresta sensorisen ja motorisen välillä.[136]

134 Sauvagnargues 2016, 52.

135 Ibid., 53–57.

136 Ibid.

Affekti ja taide aistimussommitelmana

> Kompositio: ainoa mahdollinen taiteen määritelmä. Kompositio on esteettistä, ja taideteoksia voi syntyä vain sen tuloksena.[137]

Deleuzen ja Guattarin mukaan taide onkin (vain) aistimusblokkeja eli affektien ja perseptien tiettyjä sommitelmia.[138] ”Taideteos on aistimusolento eikä mitään muuta: olemassa itsessään.”[139] Materiaaliensa avulla taide pyrkii erottamaan itse asiassa perseptit havainnoista ja havaitsevan subjektin tiloista sekä affektit tuntemuksista. Affektit ovatkin juuri ihmisen tulemista ei-inhimilliseksi.[140] Cézannen sanoin: ”Emme voi säilyttää hetkeäkään ohi kuluvasta maailmasta, ellemme itse muutu siksi”. ”Me maalaamme, veistämme, sävellämme ja kirjoitamme aistimuksilla – ja aistimuksia./../ Tässä suhteessa maalaaminen on vain maalaamista…”[141] Tähän aistimusolentoon kuitenkin sisältyy myös katsojat: Taideteoksen kanssa me tulemme (toisiksi, havaitsemattomiksi).[142]

Itse asiassa se, mikä säilyy taideteoksessa, ei ole varsinaisesti materiaalinen perusta (öljy, kangas, maaliaine), vaan persepti ja affekti. Irrotettuina subjektin käskyvallasta ne säilyvät ikuisesti, säilyen itsessään ja jatkaen kulkuaan levittäytyen maailmaan. ”Ikuinen” on Deleuzen ja Guattarin mukaan sama asia kuin ”tämä ohimenevä hetki, tämä kesto”.[143] Affekti on siis taiteen aistimuksissa metallista, kristallista, kivettynyttä tai kuten Cézanne toteaa: ”Aistimus ei ole väritetty vaan värittävä”. Myös mediumista toiseen tapahtuu aistimusvoimaisia siirtymiä synestesian tavoin. ”Taide on aistimusten kieltä sanoihin, väreihin, ääneen ja kiveen siirrettynä.”[144]

Taide on myös ajattelun eräs muoto kuten on tiede ja filosofiakin. Tässä ne taistelevat yhdessä kaaoksen voimia vastaan, ”virittäen sen ylle tason”. Taide haluaa luoda äärellistä, jotta se voisi palauttaa äärettömän.” Tämä ei Deleuzen ja Guattarin mukaan merkitse kuitenkaan siirtymistä transsendenssiin. Bergsonin mukaan fabulointi on perimmältään uskonnollista. Kuvakin voidaan ajatella perimmältään uskonnollisena, mutta muuttuessaan

137 Deleuze & Guattari, 1993, 195.

138 Deleuze 1993, 168. *Perseptillä* Deleuze viittaa havaintoon, joka on riippumaton ne kokevan mielentilasta.

139 Ibid., 169.

140 Ibid., 174.

141 Ibid., 170–171.

142 Ibid., 174.

143 Ibid., 171.

144 Ibid., 180.

esteettiseksi sen aistimellinen transsendenssi muuttuukin yliaistillisen transsendenssin vastakohdaksi, pakanalliseksi. Esteettinen taso paksuuntuu.

Jokainen taideteos on monumentti. Tämä ei merkitse konservatiivista menneisyyden ihannointia tai pönöttävää kunnioittamista vaan aistimusvoimaisuuden jyhkeyttä ja itsenäistä voimaa, järkähtämättömyyttä.[145] Monumentti taideteoksena, aistimussommitelmana tuottaa kuvitelmaa, nykyisyyden toiseksi-tulemisia. Tämä taideteosten monumentaalisuuden käsite viittaa mielestäni Deleuzen ja Guattarin arvottavaan näkemykseen. Kaikki teokset eivät kykene seisomaan omilla jaloillaan, ainoastaan riittävän itsenäiset ja itseriittoiset teokset, aistimussommitelmat, sellaiset, jotka eivät ole velkaa nykyisille tai menneille kokijoilleen, autonomisena katedraalina. ”Tekotaiteelliset teokset” eivät pysy heidän mukaansa pystyssä hetkeäkään. Samoin huumeiden vaikutuksen alaisina luodut teokset harvoin saavuttavat tätä kriteeriä. Lisäksi he mainitsevat vielä lasten tekemät kuvat, jotka vain päällisin puolin voivat muistuttaa Mirón tai Kleen kaltaisia taiteilijoita. Sen sijaan ”hullujen maalaukset” yltävät affektien ja perseptien tasolle, seisomaan ylväinä itsessään. Affektit ja perseptit muodostavat taiteen aistimusblokkina, joka irrottautuu subjektiivisesta ja inhimillisestä maailmasuhteesta, originaaleista havainnoista tai tunnekuohuista. Taideteos affektien kimppuna, kristalloitumana saa näin itsenäisen, autonomisen voiman ja irrottautuu myös representaatiostaan erityislaatuiseksi maailmakseen, ei-inhimilliseksi todellisuudeksi, joka on sidottu materiaaliinsa, aikaan ja tilaan. Taide irrottautuu siis voimakkaasti myös tekijästään.

Tapa, jolla Deleuze ja Guattari selittävät taidenäkemystään, poikkeaa siis totutuista taidehistoriallisista ja vakiintuneista semioottis-kielellisistä tulkinnoista. O’Sullivanin mukaan he liikkuvat myös pois dekonstruktiosta – taiteilijan poissaolevasta läsnäolosta – samoin käsityksistä taiteesta jälkenä tai signeerauksena. Tähän tarvitaan uusi sanasto. Taiteilija on uusien affektien ja perseptien synnyttäjä, uusien visioiden luoja, näkijä. Taiteilija on toisten, mahdollisten maailmojen tuottaja. Nämä maailmat kätkevät sisäänsä virtuaalisen affektien maailman. Monumentti ei kuitenkaan aktualisoi virtuaalista vaan kehollistaa sen, antaa sille ruumiin ja elämän ja universumin. Nämä universumit eivät kuitenkaan ole aktuaalisia tai virtuaalisia vaan mahdollisia ja nimenomaan mahdollisia esteettisenä kategoriana.[146] Taide on itsessään affektiivinen maailmansa, joka myös affektoi ja liikuttaa muita maailmoja ja kehoja.

Toinen merkittävä tekijä, joka hallitsee taidetta, on tyyli. Tyyli erottaa taiteen mielipiteestä ja se tuottaa taiteen tietynlaisena kompositiona. Mielipide tuottaa vain keskinkertaisia teoksia ja asettuu taidetta vastaan tässä

145 Ibid., 172.

146 O’Sullivan 2006, 55.

mielessä. O'Sullivan tarttuu tyylin käsitteeseen, kun pohditaan Deleuzen ja Guattarin erontekoa taiteen ja ei-taiteen välillä. Kun lähestymme taidetta affektin ja estetiikan suunnalta, tämän tyyppinen keskustelu näyttäytyy rajoittavana. Erontekoa on toki olemassa, mutta entistä kompleksisempana ja ennustamattomana. Keskeisenä tekijänä katsoja-lähtöisissä taidenäkemyksissä on katsoja-kokijan omasta erityisestä subjektiviteetin tuotannostaan, joka määrittää hyvän/taiteen huonosta/ei-taiteesta. Kuitenkin vielä läpitunkevampi periaate on tyylin kautta tapahtuva aineen organisointi komposition tasolla affektien ja perseptien sommittelussa.

Puhuessaan taiteesta, Deleuze ja Guattari viittaavat usein kirjallisuuteen. Erityisesti *Mitä filosofia on?* -teoksessaan. Toki maalaustaide-esimerkkejäkin löytyy, kuten edellä mainittu Cézanne ynnä muut modernistit. Usein taide on esittävää ja kirjallista ainesta sisältävää (esim. barokin esimerkeissä). Abstraktista taiteesta, kuten Pollockista ja semiabstraktista, kuten Baconista, puhuttaessa näkökulma muuttuu. Abstrakti taide on heille aistimuksen dematerialisointia, käsitteen aistimellisuutta. Komposition tason paksuuntumisen ja "takaa tai alta" maalaamisen lisäksi Deleuze ja Guattari puhuvat aistimuksen jalostamisesta, jolloin aistimuksesta tulee puhdas henkinen olento, säteilevää, ajateltua materiaa. Ei enää meren aistimus vaan meren käsitteen aistimus.

Käsitetaiteen puolestaan he näkevät ongelmallisempana taiteen alueena. Se tähtää päinvastaiseen materialisointiin asettamalla mahdollisimman neutraalin komposition tason (kuten luettelon paikalla olemattomista esineistä, valokuvan ja sanakirjamääritelmän yms). Ei ole kuitenkaan varmaa päästäänkö tällöin aistimukseen tai käsitteeseenkään. Kompositon taso on muuttunut informatiiviseksi, jolloin katsojan aistimus muuttuu mielipiteeksi: onko tämä taidetta vai ei, joko materialisoida taide tai ei. Simon O'Sullivan huomauttaa kuitenkin, että tämähän oli käsitetaiteilijoiden intentiona: kyseenalaistaa taiteen käsite tai ainakin sen tietyt määritelmät. Hän näkee Deleuzen ja Guattarin taideteorian – erityisesti maalaustaiteen kohdalta – pyrkimyksenä palata juuri sitä taidekäsitystä kohti, josta käsitetaiteilijat halusivat ottaa etäisyyttä.[147] O'Sullivan ehdottaakin, että kenties Deleuze ja Guattari eivät aivan täysin ymmärtäneet käsitetaidetta ja itse asiassa sen yhtymäkohtia filosofian alueen kanssa. He mainitsevat, että käsitteet liittyvät ongelmiin, joista ne kumpuavat. Käsitetaide kiinnittyy nimenomaan taiteen käsitteen ja määritelmien ongelmiin. Mielestäni sen voi nähdä myös nykyisen taiteellisen tutkimuksen esimuotona yhdistäessään filosofiset pohdinnat taideteoksen materiaaliseen ja performatiiviseen muotoon.

Simon O'Sullivanin edellä esitetyt muotoilut affektiteoriaan pohjautuvasta nykytaidenäkemyksestä, jäsentävät keskeisesti työpajan rakennetta ja toimintaa. Luonnostelemaansa deleuzelaiseen laajennettuun

147 O'Sullivan 2006, 57.

nykytaidekenttäänsä, O'Sullivan ottaa siis seitsemän komponenttia tai käsitettä. Nämä ovat *estetiikka*, *affekti*, *subjektiviteetin tuotanto*, *vähemmistöön kuuluva*, *virtuaalinen*, *tapahtuma* ja *mythopoiesis*. Lopuksi O'Sullivan luonnostelee kahdeksannen komponentin, *abstraktin koneen*, jonka hän liittää Félix Guattarin kehittämään eettis-estetiikkaan (*ethico-aesthetics*). Kaikki nämä käsitteet esiintyvät työpajan toiminnassa ja taiteentuotannossa ja oppimisprosesseissa. Mythopoiesis esiintyy erityisesti oppilaiden kirjoittamissa tarinoissa, joissa he saivat fiktiivisesti kuvata työpajan jälkeen (ja haastattelujen jälkeen) miten he kokisivat aiheen *Valkonaamioiden outo kilpailu pimeässä metsässä*. Tarinoissa yhdistyy aktuaalinen ja virtuaalinen ulottuvuus. Syntyy kudelma, johon kutoutuu hahmoja ja tarinanpätkiä visuaalisesta kulttuurista, suosituista tv-sarjoista, elokuvista, kirjoista, sarjakuvista, animaatioista, mutta myös jotain todellista tapahtunutta, koettua ja mahdollisesti koettavaa, toisin sanoen uutta mytologiaa, mytopoiesista. Erittelen muut nykytaidekäsitteet luvussa 7.

5

SPIRAALI AGORALTA: DEWEY & DELEUZE & GUATTARI

Kokemuksellisen (taide)oppimisen teoreettinen tausta

Kokemuksellinen oppiminen tuo fyysisen (kehollisen) oppimisen keskiöön. Amerikkalainen pitkän linjan kokemuspedagogi Eric Howden toteaa, että kokemuksen tuominen oppimiseen tuo mukanaan henkilön moninaiset aspektit, josta syystä prosessi tuntuu aidolta ja lopputulokset persoonallisilta.[148] Kokemuksellinen oppiminen on arkipäiväistä tältä kannalta ja tuttua meille kaikille. Sitä tapahtuu huomaamattakin. Lasten taitojen oppiminen perustuu tälle. Se osoittaa myös merkittävän ulottuvuuden: liikkuvan kehon avulla tapahtuvat kokeilut, esimerkiksi pyörällä ajamisen tai uimisen opettelun yhteydessä. Tämä ei kuitenkaan riitä; tarvitaan myös mentaalisen tekijän huomioiminen: luottamus uuteen välineeseen. Vasta kun uusi yhteenliittymä, *sommittuma* (*agencement*) lapsi-pyörä tai lapsi-vesi syntyy, oppiminen on mahdollista. Pelot tulevat kuitenkin tämän liittouman tielle. Kehon tulee oppia rentoutumaan uuden välineen käsittelyssä.[149]

Kiinassa jo noin 500 eaa. Kongfutse opetti:

Mitä kuulen, unohdan.
Mitä näen, muistan.
Mitä teen, ymmärrän.

Samoihin aikoihin ja hieman myöhemminkin, antiikin aikana on ollut hyvin vaihtelevia käsityksiä kokemuksen merkityksestä. Sokrates, Platon ja Aristoteles ainakin tuntuivat liittävän kokemuksen merkityksen *empeiraan* eli empiiriseen havaintoon ja vielä ”alempiin” tiedonmuotoihin, jotka kumpuavat aistisesta ja arkisesta elämästä. Tämän vastapariksi asetettiin korkeammat tiedonasteet, jotka saavutetaan *theoreian* avulla.[150]

Myös John Dewey korostaa Platonin kokemusvastaisuutta ja henkisen tiedon, älyn suvereenisuutta.[151] Deweyn mukaan kokemus samastuu Platonilla ja Aristoteleella puhtaasti käytännöllisiin asioihin, jotka puolestaan ovat materiaalisia intresseiltään, ja kehoon kokemuksen alkuperänä. Kokemuksen selkeänä vastakohtana antiikin suurten ajattelijoiden keskuudessa näyttäytyykin tieto, jonka olemassolon tyyssija on immateriaalinen mieli, eikä tiedolla ole käytännöllisiä vaateita, se on olemassa oman itsensä vuoksi Dewey toteaa.[152] Hänen mukaansa antiikista lähti suuri

148 Howden 2012.

149 Ibid.

150 Roberts 2012, 16–17.

151 Ibid., 17.

152 Dewey 2010, 396.

filosofinen vedenjakaja suhteessa kokemuksen arvostukseen. Materiaalisena ja käytäntöön sitoutuneena se jäi selvästi metafyysisen mielen varjoon Deweyn tulkinnassa. Kaikki eivät kuitenkaan ole nähneet antiikkia aivan näin kielteisessä valossa suhteessa materiaalisuuteen ja kokemuksellisuuteen.

Erityisesti Aristoteleen filosofiasta on löydettävissä myönteisempikin näkemys kokemuksesta tiedon lähteenä. Jay W. Robertsin mukaan antiikki esittää kuitenkin ensimmäisen läntisen huomion ihmisen kokemuksesta materiaalisena käytäntönä, jonka kautta on löydettävissä myös korkeammat teoreettiset totuudet – kuten *fronesis*, käytännöllinen viisaus tai tekijän taito/tieto.[153] Myös Aristoteleen taideteorian eräs kulmakivi, *katharsis*-teoria, mielestäni osoittaa selkeästi keholliseen suuntaan puhuessaan taiteen materiaalisista ja aistimellisista ja emotionaalisista vaikutuksista sekä niiden hyödyllisyydestä kenelle tahansa taiteenkokijalle. Kokemusperäisyys liittyy siis aistimelliseen ja keholliseen tietoon ja saa arvonsa sen mukaan. Myös Lloydin mukaan antiikin kreikkalainen ja roomalainen periodi eivät ole olleet yhtä vihamielisiä ja kielteisiä kokemuksen merkitykselle kuin Dewey väittää. Lloydin mukaan antiikissa vallitsi näkemysten kirjo, jota ei voi typistää yhteen yhteiseen näkemykseen. Roberts tiivistää antiikin kokemuskäsityksen: parhaimmillaan kokemuksen nähtiin ohjaavan materiaalisesti orientoituneiden käytäntöjen kautta tietä kohti korkeampia totuuksia, kuten fronesis tekee. Pahimmillaan kokemus yhdistettiin hetkelliseen ja ohimenevään ilmiömaailmaan, arkipäiväisyyteen ja konservatismiin ja menneisyyden kahleisiin.[154] Sangen mielenkiintoista on, että kaikki mainitut asiat kokemukseen liittyen tulevat myöhemmässä vaiheessa, modernissa maailmassa ja sen jälkeenkin, yhä merkityksellisemmiksi.

Kokemuksellisen oppimisen lähtökohdat löytyvät 1870-luvulla kehittyneestä pragmatismista.[155] Varsinaisena pragmatismin perustajana pidetään Charles Sanders Peircea, mutta hänen kehittämänsä versio on semioottisesti painottunut. Toinen pragmatisti William James vaikutti myös keskeisesti ko. tieteenfilosofiseen suuntaukseen, jonka mukaan ”totta on se mikä osoittautuu hyväksi toiminnassa.” Sami Pihlström on todennut, että ”pragmatismi on suurelta osin inhimillisen tiedon, kokemuksen ja näihin erottamattomasti kietoutuvien taitojen kasvun – ja siten oppimisen – filosofiaa”.[156] Sekä James että Dewey korostivat molemmat yksilön kokemusta, vapaata tahtoa ja tunteita todellisuuskäsityksissään. Deweylle teoria merkitsee ennen kaikkea välinettä kokemuksen jäsentämisessä ja

153 Ibid.

154 Roberts 2012, 17. Viime mainittu menneisyyden kahleet liittyy Platonin luolavertaukseen.

155 Pihlström 2007.

156 Ibid.

ihmisen harmonisessa sopeutumisessa ympäristöönsä. Deweyn arvoteoria ja etiikka puolestaan pyrkii instrumentalistisesti myös auttamaan ihmistä ongelmatilanteiden ratkaisussa.

Deweyn näkemykset kokemuksellisesta oppimisesta liitetään progressiiviseen traditioon.[157] Se muotoutui 1900-luvun alussa liberaalin kasvatuksen pyrkimyksestä vastata sosiaalisiin ja poliittisiin muutoksiin. Kasvatus nähtiin muutosvoimana kohti demokratiaa yhteiskunnallisena, eikä vain yksilöllisenä pyrkimyksenä. Juuri progressiivinen traditio näkee kasvatuksen elinikäisenä prosessina. Tieto nähdään tällöin erottamattomana osana elämänkokemusta. Kuuluisan maksiimin mukaan progressiivinen pedagogiikka on ”learning by doing”, tekemällä tai toimimalla oppiminen, mikä ei kuitenkaan rajoitu vain aktiviteettien korostamiseen vaan edellyttää opittavan asian reflektointia ja kytkemistä omaan elämänkäytäntöön:

> Sen mitä tehdään, ei tulisi olla luonteeltaan sattumanvarainen tehtävä, jonka työnjohtaja (taskmaster) antaa, vaan jotain sisäisesti merkityksellistä ja sen luonteista, että oppilas arvostaa sen tärkeyttä tarpeeksi omaksuakseen elävän kiinnostuksen sitä kohtaan.[158]

Erityisen mielenkiintoiseksi Deweyn oppimisnäkemyksen tekee hänen taidekäsityksensä: “taide on ennemminkin kokemuksen piirre kuin olio sinänsä”. Ja vieläpä: ”Koska kokemus on elävän olennon ponnistelujen ja saavutusten toteutumista asioiden ja tapahtumien maailmassa, se on iduillaan olevaa taidetta.”[159] Kokemus on lisääntynyttä elävyyttä, mutta ei suinkaan kaoottisuutta tai epäjärjestystä Deweylle. Se osoittaa vakautta ja on rytmistä ja kehittyvää. Kokemus ei myöskään ole vain jotakin meidän sisäistä mentaalista, hyvin intiimiä toimintaamme vaan ”parhaimmillaan se tarkoittaa täydellistä minän, maailman objektien ja tapahtumien tunkeutumista toinen toisiinsa”.[160] Tässä mielessä Deweyn ajatukset kulkevat varsin selkeästi samaan suuntaan kuin intra-aktiivisen pedagogiikan.

Näiden ajatusten valossa hahmotan myös oman opetuskokeiluni taiteellisena kokemuksellisen/kehollisen oppimisen prosessina, jonka lähtökohtana on ”puhdas” kokemus ja sen pohjalta tehdyt taiteelliset tuotokset ja reflektoinnit syklisenä jatkumona. Mielenkiintoinen huomio Deweyllä on myös se, miten kiinteässä vuorovaikutuksessa oppiminen-opettaminen tapahtuu: Dewey on todennut myös, ettei opettajan ja oppilaan

157 Malmivirta 2011, 50.

158 Malmivirta 2011, 54.

159 Dewey 2010, 30.

160 Ibid.

suhde ole yksisuuntainen: ”The teacher is a learner, and the learner is, without knowing it, a teacher.”[161]

Kokemuksellisessa oppimisessa voidaan hahmottaa Marjo Räsäsen mukaan laaja viitekehys, jonka sisällä toimii viisi ”kylää”: aikuiskasvatuksen, korkeakouluopetuksen, yhteisöllisyyden, persoonallisen kasvun ja teknologian painotuksineen.[162] Kaikkia näitä kuitenkin yhdistää käytännön ja teorian vuorovaikutus, yksilön mahdollisuuksien laajentaminen ja opitun tiedon siirtäminen eli transformointi uusiin yhteyksiin ja omaan elämään.[163] Tämä luonnollisesti myös antaa arvoa oppijoiden erilaisuudelle, erilaisille elämäntarinoille.

David Kolb muokkasi kokemuksellisen oppimisen ajatuksia eteenpäin 1980-luvulla. Hän mainitsee taustatraditioihin liittyen – Dewey’n lisäksi – Kurt Lewinin, joka edustaa fenomenologiaa ja hahmopsykologiaa sekä toisaalta Jean Piaget’n, joka puolestaan edustaa kognitiivista kehityspsykologiaa.[164] Amerikkalaisen sosiaalipsykologian perustaja, Kurt Lewin kehitti toimintatutkimuksen metodologiaa ja mm. ryhmädynamiikkaan perustuvia malleja.[165]

Ranskalainen kehityspsykologi Jean Piaget puolestaan keskittyi lapsitutkimuksissaan älyllisten prosessien kehittymisen tutkimukseen. Hänen kiinnostuksensa oli kuitenkin laajemminkin ymmärtää ihmisen olemusta älyllisenä olentona ja tiedon hankkijana. Tätä kehitystä ohjaa Piagetin mukaan kokemus. Nuoremmat lapset eivät olleet hänen tutkimuksissaan sen tyhmempiä kuin vanhemmatkaan lapset – he vain päätyivät ratkaisuihinsa täysin erilaista tietä. Äly kehittyy ihmisessä hänen ja ympäristön välisenä vuorovaikutuksena, toisin kuin aiemmin luultiin hyvin staattisesti, että lapsella on tietty syntymälahjana saatu älyllinen kapasiteetti. Lapsen kehittyessä murrosikäiseksi kehittyy hänen kykynsä käsitellä symboleja sen

161 Dewey 1931, 188.

162 Räsänen 2000, 10.

163 Kokemuksellisen oppimisen malli soveltuu erityisen hyvin juuri aikuisopiskelijoille, koska antaa suuren arvon ihmisen aiemmalle elämänkokemukselle. Näin ollen työssäoppiminen tulee luontevaksi yhdistää ihmisen kokonaisvaltaiseen kasvuun ja oppimisen kontekstiin. Ibid.

164 Kolb 1984, 12.

165 Ibid., 11. Erityisesti hän keskittyi laboratorio-harjoitusmetodiin, josta tuli merkittävä perusta nykyiselle organisaatiokehityksen ajattelulle. Lewin yhdisti työssään teoriaa ja käytäntöä paljolti myös omien pakolaiskokemusten kautta; hän joutui pakenemaan monien tavoin natsi-Saksan diktatuuria Yhdysvaltoihin. Tämä innoittikin häntä kehittämään juuri malleja, joiden kautta voisi paremmin ymmärtää diktatuuria ja toisaalta demokratiaa.

pohjalta, miten hän kykenee tutkimaan ja selviytymään haasteista, joita hänen konkreettinen elinpiirinsä asettaa hänelle.[166]

Muina vaikutuslinjoina Kolb mainitsee erilaiset terapiamuodot, kuten psykoanalyyttiset, asiakaskeskeiset ja itsensätoteuttamisterapiat. Näiden pääasialliset annit kokemukselliseen oppimiseen liittyvät adaptaation ja sosioemotionaalisen kehityksen käsitteisiin. Adaptaation käsite liittyy hänen mukaansan keskeisesti ”affektiiviseen kokemukseen”, jolla hän tarkoittaa kognitiivisten ja affektiivisten (tässä yhteydessä: tunteellisten ja emotionaalisten eli affektin narraatioiden[167]) prosessien vaikuttavuutta kaikissa psykoterapian muodoissa. Sosioemotionaalinen kehitys puolestaan jatkuu läpi elämän ja tämän seikan korostaminen liittyy terapeuttisiin psykologioihin.[168]

Näiden lisäksi Kolb mainitsee merkittävän vaikutuslinjan kokemukselliselle oppimisteorialle, joka juontuu nk. radikaalien kasvattajien piiristä. Näistä merkittävimmät ovat brasilialainen Paolo Freire ja itävaltalainen Ivan Illich. Molemmat kritisoivat ankarasti läntistä koululaitosta. Heidän tavoitteenaan oli kouluton (*deschooling*) yhteiskunta. Koululaitoksen he näkivät ensisijaisesti sosiaalisen kontrollin palvelijana, joka puolestaan palvelee ja säilyttää kapitalistista luokkayhteiskuntaa ja syrjintää. Jotta tämän asetelman voisi muuttaa, tarvittaisiin kriittisen tietoisuuden iskostamista ihmisiin eli persoonallista abstraktien käsitteiden merkitysten pohdintaa ja tutkimista dialogeissa erilaisissa vertaisryhmissä.[169] Kolb näkee tässä radikaalin ja vallankumouksellisen laajennuksen deweyläiseen progressiiviseen kasvatusajatteluun ja laboratorio-koulutukseen. Tämä merkitsee myös oppimisen kontekstin laajentamista poliittisen alueelle.

Summatessaan kokemuksellisen oppimisen ominaispiirteitä edellä mainituista ajattelijoista ja heidän edustamistaan tutkimussuuntauksista, Kolb kiteyttää kuusi yhdistävää tekijää:

1. Oppimista voidaan parhaiten luonnehtia prosessina.
2. Oppiminen on jatkuva prosessi, joka pohjautuu kokemukseen.
3. Oppimisprosessi vaatii konfliktien ratkaisua.
4. Oppiminen on kokonaisvaltainen maailmaan sopeutumisprosessi.
5. Oppiminen sisältää ihmisen ja ympäristön välistä vuorovaikutusta.
6. Oppiminen on tiedon luomisen prosessi.[170]

166 Ibid., 13.

167 Clough 2010.

168 Kolb 1984, 15.

169 Ibid., 16.

170 Ibid., 25-38.

Näiden yhteenvetona Kolb vielä kiteyttää ”työmääritelmän” kokemuksellisesta oppimisteoriasta: *Oppiminen on prosessi, jossa tietoa luodaan kokemuksen muuntamisella* (*transformation*). Tieto ei ole itsenäinen entiteetti, joka voidaan hankkia ja välittää vaan se luodaan ja uudelleen luodaan jatkuvasti. Olennaista on myös, että oppiminen muuntaa kokemusta sekä sen objektiivisissa kuin myös subjektiivisissa ulottuvuuksissaan.[171]

Suomessa mm. Marjo Räsänen, Juha Merta ja Jaana Erkkilä, Helena Malmivirta ovat kehittäneet ja tutkineet kokemuksellista oppimista suhteutettuna taidekasvatukseen ja taideoppimiseen.[172] Marjo Räsänen sanoo oman mallinsa pohjalta löytyvän deweyläinen progressiivinen kasvatus sekä humanistisen ja radikaalin ”kylän” välimaasto. Hänen mukaansa oppimisen keskiöön tällöin nousee reflektiopainotus ja sosiaalinen vuorovaikutus sekä tiedon ideologinen värittyneisyys: ”kaikki tieto on paikallista, osittaista ja värittynyttä: tieto ilmenee toiminnassa ja sosiaalisissa suhteissa, se ei voi olla universaalia eikä kulttuurisesti neutraalia.”[173] Toisaalta Räsänen liittää kokemuksellisen taideoppimisen mallinsa myös 1960-luvulla syntyneeseen kognitiiviseen oppimisteoriaan ja sen pohjalta puolestaan 1980- ja 1990-lukujen aikana muodostuneeseen konstruktivistiseen oppimiseen. Jälkimmäinen korostaa yksilön aktiivista roolia tiedon rakentamisessa vuorovaikutuksessa ympäristönsä kanssa.[174]

Kognitiivinen oppimisteoria puolestaan pohjautuu noviisi-ekspertti-paradigmaan, joka merkitsee asiantuntijan erottamista harrastelijasta tietomäärän ja tiedonhankinnan strategioiden pohjalta. Ongelmallisena Räsänen näkee kuitenkin puuttumisen väärinkäsityksiin ja sopimattomiin oppimisstrategioihin, jotka liittyvät tähän paradigmaan. Ne eivät Räsäsen mukaan sovi luontevasti taideoppimiseen, jossa ei haeta yleensä vääriä ja oikeita vastauksia tai työskentelyn tuloksia. Räsänen toteaa myös, ettei tämä oppimisteoria sovellu lasten opetukseen, jossa ”noviisi” kuulostaa oudolta suhteessa lasten ajattelutapaan.[175]

Räsäsen kokemuksellinen taiteen ymmärtäminen (tai oppiminen) on laajamuotoista taiteen tulkintaa, jossa kokemukselliset ja käsitteelliset ainekset vuorottelevat. Kokemuksellisia aineksia ovat mm. aistilliset, emotionaaliset, intuitiiviset, aiempaan henkilöhistoriaan ja elämänkokemukseen liittyvät sekä taiteelliseen työskentelyyn liittyvät ainekset. Käsitteellisiä ovat puolestaan mm. taidehistorialliset, estetiikkaan

171 Ibid., 38.

172 Erkkilä 2012, Merta 2006, Räsänen 2000, Malmivirta 2011, Turpeinen 2015.

173 Räsänen 2000, 11.

174 Aivan kuten Kolb et al. ajattelivat myös.

175 Räsänen 2000, 13.

ja kritiikkiin liittyvät, temaattiset ja kaikenlaiset analyyttiset tulkinnat. Edistyminen yhdellä taideoppimisen sektorilla vaikuttaa vuorovaikutteisesti toiselle alueelle: esim. sanallistamisen kyky lisää havainnon herkkyyttä. Kokemuksellisen taiteen tulkinnan ydin on kontekstualisoinnissa. Sellaisia ovat mm. oppijan elämäntilanne, muut oppijat ja opettaja(t) sekä tulkintaympäristö. Ajatuksena on että oppijan elämismaailma löytää tiensä taidemaailmaan ja teoksen maailmaan sekä taiteilijan elämismaailmaankin – ainakin jossain määrin: ”Taideteos on kuin silta, joka yhdistää katsojan elämismaailman taiteilijan todellisuuteen, josta katsoja voi saada epäsuoran kokemuksen”.[176]

1980-luvulta lähtien on alettu puhua myös kehollisesta tiedosta ja käänteestä (*embodied turn*). Eeva Anttila puhuu tässä yhteydessä myös somaattisesta käänteestä. Ruumiillisuutta koskeva tiedonkäsityksen murros viittaa kehollisen harjoittamisen ja muokkaamisen käytäntöihin. Anttilan mukaan kyseessä on tietoteoreettinen vallankumous, joka horjuttaa perinteisiä tieteen perusteita objektiivisesta tietämisestä. Tiedon sitoutuneisuus aikaan, paikkaan ja keholliseen perspektiiviin luo uutta tutkimusta. Termi kehollinen tieto (*embodied cognition* tai *embodied knowledge*) on tullut uuden kognitiotieteen ja fenomenologian risteyskohdista.[177] Kehollinen tietäminen tai kehollinen tieto on toinen tärkeä lähtökohta oppimiskokeilussani ja sen analysoinnissa. Kokemuksellinen oppiminen ja kehollinen tiedonkäsitys molemmat korostavat voimakkaasti ihmisen maailmassa olemista, ei irrallisena tietävänä subjektina vaan maailmaan kietoutuneena ja siitä kasvavana, subjekti-objekti-jaon ylittävänä. Tiedolliset ja kokemukselliset ja keholliset ainekset vuorottelevat ja täydentävät toisiaan spiraalinomaisesti edeten.

Oksanen linkittää kehollisen käänteen (jota hän kutsuu ruumiilliseksi käänteeksi) ja kehollisen tiedon deleuzelaiseen filosofiaan. Sen myötä tutkija ottaa osaa yhteiskunnalliseen toimintaan eikä sulkeudu norsunluutorniinsa. Tutkijan on jatkuvasti ”kokeiltava todellisuuden materiaalisten halu- ja valtakartoitusten rajoja”.[178] Tutkimuksen metaforana on tornin tai kammion sijaan tori.

Näin on myös laita seuraavaksi esitettävässä *yhteismuotoutumisen* (*intra-aktiivisessa*) pedagogiikassa, jossa maailma aineellisena olentona muuttuu merkittäväksi tekijäksi tiedontuotannossa. Tämän kaltainen pedagogiikka ammentaa ymmärrystään suuressa määrin Deleuzen ja Guattarin filosofisesta näkemyksestä. Edellä esitetyt näkemykset kokemuksellisesta oppimisesta muodostavat erään lähtökohdan ja keskeisen kontekstin

176 Ibid, 17.

177 Anttila 2010.

178 Oksanen 2006, 39.

tutkimukselleni nykytaiteen työpajasta Kauhajoen kuvataidekoulussa, taiteen perusopetuksessa. Vaikka Deweyn, Kolbin ja Räsäsen oppimisnäkemykset tuntuvat kaukaisilta suhteessa mainittujen ranskalaisfilosofien tuotantoon, on mahdollista luoda niiden välille yhteyksiä ja huomata, kuinka asiat liittyvät toisiinsa. Ennen yhteismuotoutumisen pedagogiikan esittelyä selvitän tätä yhteyksien kenttää tämän luvun loppuosassa.

Koskettavaa-valokuvat

Koskettavaa-tehtävässä käytin soveltaen kuvahaastattelumenetelmää (*photo-elicitation*, valokuvaelisitaatio) osana oppituntia eli oppilaat saivat itse puhua itseottamistaan kuvistaan vapaasti mitä halusivat. Näin varmistin, että oppilaiden ottamien valokuvien tulkinnat pysyisivät mahdollisimman lähellä tekijöiden ja työpajan kontekstia. En kuitenkaan pakottanut ketään kertomaan kuvistaan ja ensimmäisellä kierroksella käytimmekin samaa menetelmään kuin ensikertaa pimeään metsään mennessämme: hiljaisuutta. Kysyin uudelleen oppitunnin alussa syytä ”hiljaisuus-menetelmän” käyttöön ja Tiina tiesikin, että tämän perusteluna on ”aistien valpastuminen”. Ensimmäisen hiljaisen kierroksen aikana kaikki katsoivat kuvia täysin keskittyneenä ja aivan hiljaa. Tiinakin ojentaa itseään omalla paikallaan ison yhteisen pöytämme äärellä tässä yhteydessä mahdollisimman äänettömästi käsiään venytellen hitaasti. Tunnelma on keskittynyt ja intensiivisen tuntuinen. Hiljaisen kuvakierroksen jälkeen katsoimme kuvat uudelleen ja nyt niitä sai perustella ja avata sanojen avulla, jos niin halusi. Kaikki halusivat. Enisa-opettaja osallistui aktiivisesti myös tähän tulkinnan vaiheeseen ja häneltä sainkin ikään kuin ulkopuolisen näkemyksen kuvista, vaikka hän toki oli osallisena ja osallistujana työpajassa niin opettajan kuin myös tavallaan oppilaan roolissa (Enisa puhuikin haastatteluissa ja keskinäisissä reflektoinneissamme, että hän on myös oppimassa esim. tutkimuksen tekoa tässä pajassa).

Valokuvia syntyi mm. seuraavista aiheista: suosikkisarjakuvat ja sarjakuva-esineet, nuket, ulkomaanmatkat ja matkustaminen, luonnon kauneus ja salaperäisyys, lemmikkieläinten suloisuus, musiikki/harrastukset, ystävät ja sisarukset. Kaikki sinänsä hyvin oletettuja ja tavanomaisia aiheita tällaisessa ikäryhmässä ainakin oman kokemukseni mukaan.

Douglas Harper on tähdentänyt valokuvan suhdetta muistiin. Erityisesti itse ottamissamme valokuvissa me koemme kaiken sen mitä joskus tiesimme kuvakohteesta, esim. lapsuutemme talosta. Muisti aktivoituu sitä paremmin mitä rajatumpi on stimulus valokuvassa. Ja vastaavasti mitä laajempi ja ymmärrettävämpi on stimulus (valokuva), sitä vähemmän muistetaan.[179] Valokuvan (tai minkä tahansa muun visuaalisen materiaalin) käyttö

179 Douglas Harper 2002.

tutkimushaastattelussa perustuu Harperin mukaan kuvan voimaan sukeltaa aivojemme vanhimpiin osiin, joissa aktivoituvat myös tunteet, muistot ja informaatio. Toisin sanoen valokuvaelisitaatio tuottaa toisenlaista tietoa kuin perinteisempi haastattelumuoto, jossa kaikki perustuu puheeseen, kieleen ja sanoihin.[180] Toki tämä elisitaatio oli melko tavanomaisen oppitunnin muodossa, eikä kyseessä ole varsinainen ”haastattelu”. Intensiteetin määrästä, joka kyseiseen tilanteeseen syntyi, voisi päätellä kuvien voimaa ja kiinnostavuutta, erityisesti itse otettujen kuvien, itse koettujen tapahtumien ja aististen kokemusten. Valokuvien uudelleen katsominen tuntui vaikuttavana digitaalisessa muodossa, isossa koossa, yhdessä koettuna. Niihin sulauduttiin ja ne uudelleen elettiin. Tähän on myös pedagoginen dokumentaatio, vaikka oppilaat eivät aina esiinnykään kuvissa ja kuvat on otettu yksityisyydessä.

Koskettavaa-tehtävässä oli siis tarkoitus ottaa valokuvia talviloman aikana aiheesta *Koskettavaa – asioita jotka koskettavat minua*. Itse ajattelin teemaa sekä aistillisena kuin myös kehollisena eli ruumiin konkreettisena koskettamisena ja kosketetuksi tulemisena, tunnevaltaisena merkitysten ja kehon liikutuksena. Koskettavaa-teema kätkee sisälleen myös jotakuta koskettavan asian siis osallisuuden johonkin. Osallisuutta kuvissa löytyykin: ystävät, visuaalinen kulttuuri, koti, läheiset ja kaukaisemmatkin metsät, lumi ja jää, auringon paiste, herkulliset makunautinnot, musiikki, pieni lapsi jne. Kuvien anti kertoo pimeän/hämärän metsän koskettavuudesta. Hämärän kauneudesta, ehkä kätkeytymisen jännittävyydestä, oudonkin kohtaamisesta. Suomalaisen, eteläpohjalaisen maiseman, mutta myös Lapin maisemien ja lentokoneesta nähdyn maiseman kauneudesta, *toisten* maisemien vaikuttavuudesta.

Oppilaiden kuvien moniaistisuus ja haptisuus myös siis näkyi hyvin. Tämä tulikin esille kuvamateriaalissa, jossa ei tyydytty vain katselemaan kauniita aiheita (esim. maisemia) vaan myös herättiin miettimään koiran karvan tuntua kädellä, musiikin tiloja muuntavaa vaikutusta, lumessa tarpomisen tuntuvuutta, ystävän käden ojennusta, taivaalla liikkuvien pilvien pehmeyttä, tuntureita, aurinkoa, lumen loistavuutta tai vaikkapa sarjakuvalehtien koskettavuutta kehossa, peittona makuuasentoon yhdistyneenä rentouttavana tapahtumana.

Kuva-arvoitus Z

Pääosin kuvien katselun äänekkäämpi osa, eli tekijän ja opettajien keskustelun osa, sujui rauhallisesti ilman kovinkaan vilkasta keskustelua, mikä oli työpajassa tyypillistä. Kuvien joukosta erottui kuitenkin ainakin yksi kuva, jonka aihe ja käsittelytapa herätti keskustelua ja liikehdintää luokassa. Kuva

180 Ibid.

oli Z:n kolmen luontokuvan sarjasta kuva, jossa lähes rivissä kasvavien puiden oksat kätkevät taakseen jotain yllättävää.

M: sitten on mielenkiintonen kuva. Saman tekijän [kuin edellinen]. Mä en aluks lainkaan huomannu...sit mää..toisen kerran kattoin sitä.....voi hitsi siä oli jotakin...

E: hmmm [on samaa mieltä]

M: [nauraa]

Luokassa alkaa keskustelu vierustoverien kesken.

E: Emmäkään aatellu heti.

Z: Siinä se meidän koira vaklaa...tuollain se yleensä kattoo tuonne pihaan...

M: Huomasitteko niin....toi punainen piste....

B: Mä huomasin vasta lopuks!

T: Mä en huomannu ku...[peittyy luokan muihin ääniin]

M: Niin huomasko kaikki enne kun sanottiin??

Joku oppilaista: Tuolla on toi punainen piste....

Joku oppilaista: ....punainen silmä....

T: Sillä on punainen silmä....

M: Erikoinen kun tossa on toi piste tosi merkityksellinen...

E: Näyttää oudoltakin oliolta....

Minä nousen näyttämään valkokankaalta koiran hahmoa kuvassa.

M: Niin tossa kohtaa mä hahmotin sen....tossa kohtaa on jotakin joka ei ole puuta.

E: Mä katoin ekalla kertaa mä en huomannu sitä ollenkaan.

M: Se on hyvin jännä. Ensin mä mietin tosi pitkään että miten Z on ottanu kuvan oksista..että mitä [nauran] tässä on nyt niin erityistä....sitten kun mä tajusin sen koiran kuvan niin siitä tulikin hyvin mielenkiintoinen.

[Taustalla U selittää N:lle kuvasta jotakin.]

E: Mikä toi paikka oikein on missä se on?

Z: se on niiku meidän pihalta....siellä on vaan semmosia puskia..

E: joo.

M: U, sano muillekin,sulla oli joku.....pointti ?

U: [naurahtaa] Nooo....mä vaan selitin että siinä on se koira että missä asenossa...

M: Ai että missä asennossa?

N: Mä en voi tajuta...

E: ...että kuinka se on siinä. Mä voin yhtyä N:ään, että en mäkään oikeen vielä tajua... [naurua]

Minä nousen jälleen osoittamaan valkokankaalle koiraa kuvasta.

M: Ja siis eiks...Mä ajattelisin...

E: Mä en osaa kans hahmottaa sitä.

M: Onko tässä [näytän kuvasta] sen nenä....eli se kirsu

E: [epäilevästi] Onko??

H: miks en mää nää sitä?

M: Niin, tossa on se kirsu ja tossa on ....vähän harmaata partaa....onks tuolla jossain silmä....

E: Nyt mä ymmärrän mua hämäs toi toinen piste joka on oksien...

M: Mikä piste?

E: No tietenkin tuo piste. [näyttää]

M: Aaahh..

E: Mä katoin miten voi olla koiralla tuollanen...Enkä mä ymmärtänyt että se oli profiili....Näitkö sä N?

N: Joo.

E: Mäkin nyt.

M: Mielenkiintoinen kuva-arvoitus.

T: Kuva-arvoitus...etsi koira kuvasta.

E: Aika iso koira.

Z: Joo. Se on tanskandoggi.

Z kuva-arvoitus esittää konkreettisessa, materiaalisessa muodossa majavan reviiriksi kutsumaani subjektiviteetin laajennusta, poimuttuneisuutta ulko- ja sisäpuoleksi sekä häilyviä subjektin rajoja. Samalla se esittää ryteikköä, jossa lukuisat oksat risteilevät rihmastollisesti (vaikka puurakenteena) luoden verkostoa stabiilin ja originaaliin viittavan organismin sijaan. Siis organismin,

joka erottuu selkeästi taustastaan, toiseudesta. Tässä on kyseessä myös kehollinen affekti-tapahtuma (*affect-event*).

Intensiteetti nousee, kun kuvaa ei heti tunnisteta. Avautuu yhteyksiä. Tunnistamaton olento(valokuva) toimii sitä ennen affektiivisesti. Ja tämä nostaa ryhmän intensiteettiä ja sitä kautta aktiivisuutta. Mahdollisuuksien avaruus näyttäytyy. Merkitykset ovat aktiivisessa liikkeessä, keho valpastuu koska se ei löydä heti selitystä tapahtuvalle. Brian Massumi onkin todennut, että jokainen merkityksen kohtaaminen on juuri (esimerkiksi tämän suuntainen) pohjaton tuleminen, eikä niinkään minkään stabiilin olemisen vakuutus.[181] Pohjaton merkitsee liikkuvaa, rihmastollista verkostoa, jossa ei ole yhtä organisoivaa keskusta. Merkitykset ovat siis liikkeessä, eivätkä ne voi vakuuttaa jonkin tosiasian olemassaoloa. Liikutaan aktuaalisen ja virtuaalisen rajapinnalla. Valokuvateos toimii siis abstraktina koneena. Se avaa territoriaalisen assemblaasin johonkin uuteen, uuden tyyppiseen assemblaasiin, molekulaariseen ja kosmiseen. Abstraktit koneet konstituoivat tulemisia. Sen tähden ne ovat singulaarisia ja immanentteja.[182] Tällainen kuva katsotuttaa ryhmää. Se on magneettinen.

A:n puussaistuja

A: ...Niin ...maa ja luonto koskettaa meitä kaikkia...ainakun me tuolla pihalla kävellään niin me ollaan kosketuksissa sen maan kanssa... Sekin tavallaan on koskettavaa kun noi puut...vaikkei sitä pakosta ajattele kuinka tärkeitä ne täällä onkaan esimerkiksi jos ei niitä oli ni ei ois varmaan ihmisiäkään..

Mä: Kyllä! Sä et oo kuitenkaan menny...sä oot maassa tässä ...vaan menny puuhun..mikä tekee tästä hyvin mielenkiintoisen..

A: nii-in.

M: Tykkäät sä kiipeillä puissa? Onko tässä sellainen taustatarina?

A: No emmä ny kovin usein kiipeille puissa mutta..

Elisa: Mulle tuli mieleen että se jotenkin korostaa se että sä oot siellä puussa..että sä oot osa tätä kaikkea

181 Massumi 1992, 30.

182 Deleuze&Guattari 2004, 510.

A: nii-in...niihän me ollaan...ja tälläkin hetkellä suurin osa istuu sellasilla tuolilla mikä on tehty puusta

M: Nii-in. Totta.

Enisa: Totta. Ja sekin on musta kaunis ajatus että toi puu on niin vanha siis puut on niin vanhoja ne elää vanhaksi ne näkee paljon...sitten ne tavallaan vietetään semmonen hetki tuolla puunoksalla ja ...vähän niikun semmonen hetki pieni viivähdys...toi puu sitten jatkaa sitä omaa elämäänsä../../

Mä: Se on totta että puuthan on tosiaan paljon vanhempia kuin ihmiset ja ../../ puu tosiaan kannattelee..sanoiksää sen? Se kannattelee meitä ja sitten mitä A ite sano..niin tuoli ..me istutaan nytkin...ja niitä on joka paikassa ja ajatelkaa että paperi on tehty puusta...niin puu tulee tänne meidän keskuuteen monellakin tavalla

Enisa: Ja sit sä oot vielä tollasessa lehtipuussa....että se vuodenaikojen kierto...et joka kevät se puu taas puhkee kukkaansa..luonto herää ja varmaan me ihmisetkin ehkä vähän...eikä ihan vähänkään me aletaan noudatella luonnon rytmiä ja lakeja ainakin kun asutaan täällä pohjolassa.. aika monelle varmaan kevät on sellanen uudestisyntymisen ja aurinko alkaa paistaa niin kyllä siinä aistit alkaa toimiin taas vähän eri tavalla kuin silloin pimeimpänä kaamosaikana.[183]

A:n puussaistuja ja Z:n taustaan (pensaaseen) sulautuva koira jatkavat molemmat myös pimeän-hämärän metsän kohtaamisen koskettavuutta, affektia. Niissä ollaan hämärissä tunnelmissa, jonkin avautuvan ymmärryksen, merkityksen äärellä. Ei itsestään selvän representaation edessä. Itse asiassa molemmissa ollaan kätkeydytty puuaineksen rakennelmaan: puun tai pensaan

183 Litteroidut videot.

sisään katselemaan ja enemmän kuin katselemaan, kokemaan luontoyhteys konkreettisesti asettumalla tiiviiseen sommitelmaan puurakennelman kanssa. Tosin Z:n kuvan kohdalla koira ottaa subjektin paikan, mutta kuvan kokija sulautunee koiran asemaan, ainakin siinä vaiheessa kun/jos havaitsee sen. Molemmissa kuvissa on myös eläimeksi-tulemisen jälkiä. Koira-kuvassa yhteys on selkeä ja voidaan ymmärtää jonkinasteinen yhteys puuhunkiipeävään eläimeen tai eläimeksi-tulemiseen puuhunkiipeämisen yhteydessä. Toisaalta tätä ei voi tietää varmuudella, sillä kuvakin on tavanomaisempi kuin Z:n. Toisaalta A oli ehkä juuri noustessaan puuhun noussut myös tietoisuudessaan tarkastelemaan (puukeskeisesti) luontoa organisaationa, joka mahdollistaa ihmisen olemassaolon. Lisäksi hän miettii, miten puun moneus avautuu tilaan ja aikaan moneen suuntaa: istumme tuolilla, joka on tehty puusta, piirrämme paperille, joka on tehty puusta jne.

Lumen ja kylmyyden kiteytymiä

Itse asiassa melko monessa Koskettavaa-valokuvateoksen kuvassa jatkettiin hämärän/pimeän metsän pohdintaa ja affektiivista tilaa. N:n kuvassa liikutaan kodin hämärässä olohuoneessa, jonka ikkunoista suodattuu talviillan auringon kajoa, huoneen jäädessä osin varjoon, osin paljastuu puinen tynnyriholvikatto ja kattoikkuna, tauluja seinillä sekä jonkinlainen mobile ja ehkä huonekasveja, mutta ne jäävät osin epämääräisiksi. Auringon säteet sijoittuvat kuvan alakeskiosaan. Tulee vaikutelma kuin oltaisiin aurinkoa piilosilla. Kuvan värisävyn (oranssiruskehtavan) kautta lämpötila on lämmin. L:n kuvassa lumen väri on muuttunut siniseksi laskemisen myötä ja askelten jäljet painuneet syvään hankeen. Lumeen ollaan siis menty syvälle, sen hidastava vaikutus liikkumiseen tuntuu yhdessä kylmän ja hämärtyvän sinisen hetken kanssa. Kuvat ”todistavat” materiaalista yhteismuotoutumista, materiaalien valtaan antautumista ja sen jälkiä.

Dewey & Deleuze & Guattari: Oppiminen tulemisena

Siltana kokemukselliselle oppimiselle ja Deleuzen ja Guattarin filosofiselle lähestymistavalle esitän Inna Semetskyn luentaa, jossa hän asettaa, ei vastakkain, eikä kriittisesti analysoiden, vaan rinnakkain Deweyn ja Deleuze-Guattarin rakentaen heidän välilleen tason, jossa löytyy paljon yhteisiä polkuja.[184] Tämän sillanrakennuksen – tai pikemminkin laatoituksen litteän ontologian mukaan – olen halunnut esittää teoreettisesta mielenkiinnosta,

184 Semetsky, Inna 2006: *Deleuze, Education and Becoming*. Sense Publishers, Rotterdam, Taipei.

mutta myös halustani ymmärtää omaa pedagogista toimintaani, jossa on ilmiselvästi aineksia molemmista lähestymistavoista. Keskeisenä painotusalueena tässäkin toimii tutkimuskysymykseni mukaisesti juuri affektien merkitys oppimistapahtumassa. Itseasiassa Semetskyn luennan kautta haen yhteyksiä ja keskustelukenttää pedagogisille pohdinnoille, mahdollisen affektiivisen pedagogiikan hahmottamiselle.

Kokemuksellisen oppimisen yhteydessä on korostettu tekemällä oppimista – *learning by doing*, mutta Dewey on painottanut itseasiassa ongelmanasettelua ja ideoiden testaamisen merkityksiä reflektiivisen ajattelun avulla. Hän on kiinnostunut siis teorian ja käytännön välisen suhteen ymmärtämisestä sekä tavoista, joilla käytäntö toimii älyllisesti uutta luovana. Samalla suunnalla myös Deleuze ja Guattari näkevät käsitteiden ja kokemuksellisuuden ja kokeellisuuden tiiviisti toisiinsa sitoutuneina prosesseina, joissa luodaan uusia, eläviä käsitteitä. Tähän liittyy myös keskeisesti eettinen dimensio:

> [A]nd the purpose of philosophy, apart from creating novel concepts, is radically ethical in the manner of being worthy of what is to come into existence, to become. In fact, novel concepts are invented or created so as to make sense of experiential events and, ultimately, to affirm this sense. For Deleuze and Guattari, the major message of their philosophy is “to become worthy of the event”. A concept inhabits the empirical happening;

> it is, as Deleuze and Guattari say, a living concept, but the ethical work consists in the will itself being transformed into affirmation so as "to set up, ... to extract" an event in this living concept.
>
> The rationale of Deleuzean philosophy is, as we established earlier, pragmatic, and the thinking it produces is experimental and experiential bringing the element of non-thought into a thought, the former, almost by necessity, making the true philosopher think the unthinkable.[185]

Deweyn myöhemmän pedagogiikan (1958) pääteemoja voi kiteyttää seuraavasti:

1. Kasvatus on yksilön ja yhteisön välisen vuorovaikutuksen jalostamista tavalla, joka konstitutioi moraalista elämänmuotoa.

2. Kasvatuksen päämääränä on kriittistä älyllisyyttä toiminnassaan toteuttava yksilö.

3. Psykologia ja sosiaalisesti tulkittu etiikka tarjoavat avaimet kasvatus- ja kasvutapahtumien käsitteelliseen hallintaan.

4. Kasvatuksessa – kuten etiikassakin – teoria ja käytäntö kulkevat käsi kädessä: teoria on aina hypoteettinen työteoria, jota sovelletaan yksilöllisiin elämäntilanteisiin.

5. Kasvatus määräytyy pitkälle kasvavan kokemuksen lähtökohdista käsin: on otettava huomioon kasvun situationaalisuus.

6. Yleisten käsitteiden oppiminen edellyttää konstruktiivista työstöä, jossa saadaan esille havaintoaineksen merkitys. Samalla harjaannutetaan metakognitiivisia taitoja (reflektiota).[186]

Erityisesti totunnaisten toimintatapojen (habituaation) murtaminen sekä intervention ja kokeellisen toiminnan kautta saavutettu ongelmatilanteen ratkaisu, luovat pohjan reflektiiviselle, kokemukselliselle oppimiselle. Kolb puolestaan korosti, kuten edellä on todettu, kokemuksellisen oppimisen lähtökohtana juuri yksittäistä kokemusta. Dewey erottelee lisäksi primaariset ja sekundaariset kokemukset toisistaan: primaariset ovat ei-reflektiivisiä,

185 Deleuze ja Guattari, 1994, p. 160; Semetsky 2006, 58. Alleviivaukset alkuperäiset.

186 Dewey 1958, Malmivirta 2011, 55. Erottelu on Lauri Väkevän 2004, 103–104.

affektiivisia, ”käsittelyn, käytön, tekemisen, nautinnon, ja kärsimisen kohteita enemmän kuin tiedon kohteita.”[187] Sekundaariset kokemukset puolestaan ovat reflektoituja, tiedostettuja ja tiedollisia kokemuksen muotoja. Deleuze ja Guattari voisivat tässä kohtaa – primaaristen kokemusten kohdalla – puhua *sileästä tilasta* (*smooth space*). Tämä kokemuksen merkittävä voimakenttä avautuu impulsseista ja voimista, jotka organisoivat yllättävästikin kokemustamme ja totuttuja käytäntöjämme. Dewey kutsuu näitä ”poikkeaman toiminnoiksi”. Semetskyn mukaan tässä voidaan nähdä linkki Deleuzen toiseksi-tulemisen-käsitteeseen, joka liittyy kiinteästi individuaation prosessiin:

> For Dewey too, impulses are the very pivots, or turning points for the reorganization of experience. Defining impulses as “agencies of deviation, for giving new directions to old habits”, Dewey indeed implies what Deleuze called becoming-other in the process of individuation, or subject-formation.[188]

> Affective forces /.../ are those arrows or directional lines that traverse one’s universe and enable an unknown universe to appear seemingly from nowhere – “out of the shadow” – as if it were a hidden variable.[189]

Deweylle nämä affektiiviset voimat (joita Deleuze siis kutsuu myös termillä *unthought* tai *non-thought*) ovat ”inhimillisen ajattelun alitajunnan aluetta”.[190] Ne vaikuttavat merkittävästi intellektuaalisen reflektion syntyyn, vaikka ovat olleet tietoisuudesta syrjässä. Niillä on voimallinen ja tehostava vaikutus ihmisen tekoihin ja päihittävät ajattelun tässä suhteessa.[191] Nämä affektiiviset kvaliteetit ovat Deweylle siis ”intuitioiden ainesta” ja vaikuttavat käyttäytymistä motivoiviin tekijöihin. Tämän lisäksi tunteet ja tuntemukset eivät ole vain koettuja, tunnettuja; niillä on mieli ja ne ovat ymmärrettäviä tai ne tekevät asioista järkeenkäyviä (”they have and they make sense”)[192]:

> Affects – although irreducible to feelings and emotions but comprising them – are qualities that, according to Dewey, are “attached to events and objects in their movement ... [as belonging] to the self that is concerned in

187 Dewey 1958, 21; Malmivirta 2011, 56.

188 Semetsky, 2006, 41.

189 Ibid., 42. Deleuze ja Guattari, 1994, 66.

190 Semetsky 2006, 41.

191 Ibid., 42.

192 Ibid.

> the movement of events toward an issue that is desired or disliked ... They ... are not ... private.[193]

Deleuzen ja Guattarin kehittämät käsitteet sileä tila (*smooth space*) ja uurrettu tila (*striated space*) ovat peräisin Pierre Boulezin musiikillisesta ajattelusta. Hän kuvasi sileää tilaa (tila-aikaa) vastakkaisena uurretulle tilalle (tila-ajalle), jolle on leimallista laskennallisuus, metrisyys. Sille vastakkainen sileä tila-aika ei rakennu metrisesti vaan epäsäännöllisesti. Musiikissahan tästä selkeä konkreettinen esimerkki on rytmin sidonnaisuus tai sen vapauttaminen. Jussi Vennon mukaan sileä tila-aika ”tuottaa oman ajallisuutensa tapahtumien tiheyden ja nopeuden mukaisesti. Uurtunut tila tuottaa järjestyksen sekä erillisten muotojen ja hahmojen jonon (melodinen ja harmoninen taso), kun taas sileä tila on jatkuvan variaation ja muodonmuutoksen kenttä”.[194]

Deleuzen ja Guattarin käsittelyssä nämä käsitteet laajentuvat musiikillisesta tuotannosta mihin tahansa organisoitumisen ja vapaan virtauksen tilaan. Itse asiassa he esittelevät mm. matemaattisen, maisemallisen (merenkulullisen), fysikaalisen ja esteettisen mallin näille käsitteille.[195]

> The adjective smooth is contrasted with striated, both terms defining different musical forms: striated – as ordered by rigid schemata and point-to-point connections ensuring a linear and fixed structure, and smooth – as an irregular, open and heterogeneous, dynamical structure of fluid forces, “a field ... wedded to nonmetric, acentered, rhizomatic multiplicities”.[196]

Taiteen kannalta varsinainen ”ydin” näiden käsitteiden määrittelyyn, erottamiseen, löytyy katseen avulla. Sileä tila on ennen muuta haptinen, ei optinen tila, vaikka olisikin visuaalinen. Kyse on lähikatseesta ja haptisesta, tuntumaan liittyvästä asenteesta. Kyse on tuntuman tilasta, ei havainnon. Sileä tila on juuri affektien, tulemisten tila, eikä tuleminen olekaan mahdollista muualla kuin sileässä tilassa. Sileässä tilassa materiaalit signaloivat voimia ja se on kokonaan suuntautunut voimavirtauksiin. Uurrettu tila on mitattavien ja havainnoitavien objektien ja materiaalien tila. Edistys on ainoastaan mahdollista uurretussa tilassa, jota myös leimaa etäisyyden ottava katse, perspektiivi ja horisontti. Uurrettu tila jäsentää koordinaatteihin moneudet, joita se kohtaa. Se pyrkii periaatteisiin, lakeihin ja järjestykseen.

193 Ibid., 83. Dewey, 1980, 42.

194 Vento 2011. Ks. myös Deleuze-Guattari 2004, 527.

195 Deleuze-Guattari 2004, 524–551.

196 Semetsky, 2006, 43.

Sileä tila puolestaan on avoin, epäsäännöllinen, heterogeeninen ja muodonmuutoksille altis.[197] Tässä yhteydessä Deleuze ja Guattari kirjoittavat topologiasta, paikkaan ja sen henkeen liittyvästä olemisen tavasta, joka liittyy nomadien metaforaan. Sileää tilaa kuvastaakin parhaiten paikkoina autiomaa tai meri, jossa ei ole ennalta määritettyjä teitä, polkuja, levähdyspaikkoja yms. Kaikki polut ovat mahdollisia ja pyyhkiytyvät pois heti kun niitä on kuljettu. Sen sijaan uurretun tilan paras ilmentymä on kaupunki, jossa kadut, torit, rakennukset, sillat yms. jäsentävät ja kontrolloivat kulkijoita aina tiettyihin suuntiin.

> [I]ndeed the whole philosophy of place is exemplified in Deleuze and Guattari's (1994) explicitly naming their approach Geophilosophy. This mode of philosophical thinking utilises "the points of transition, the conceptual shifts, the subtleties, and extra-textual uses" It implies the significance of a direction but simultaneously affirms the multiplicity of paths that nomadic tribes wander along in their movement in the "smooth space" of the steppe.[198]

Affektiivinen sileä tila muodostaa siis tärkeän kentän taiteelliselle prosessille, mutta myös kokeelliselle tutkimukselle.[199] Itse asiassa tulemisen sileä tila perustuukin totuttujen käytäntöjen ja toimintatapojen muutostiloihin:

> The transformation of habits constitutes the very process of becoming. The Deleuzean subject, embedded in the process of becoming-other, thus goes beyond the "traditional ways of modern thinking (intentional consciousness of the modern subject) which are still ... characteristic for educational research".[200]

197 Semetsky 2006, 43. Deleuze-Guattari 2004, 543.

198 Deleuze-Guattari, 2004, 528–529. Semetsky 2006, 43.

199 Jussi Venton 2011 mukaan "Gilles Deleuze ja Félix Guattari samaistavat uurretun tilan logoksen järjestykseen ja sileän tilan nomokseen. Logos (järki, puhe) on poliksen eli kaupunkivaltion järjestys, jota hallitsevat lait ja käytännöt. Nomos viittaa kaupungin ulkopuoliseen tilaan. Logos tuottaa rationaalisen tilan jakautumisen kun taas nomos viittaa irrationaaliseen, keskustattomaan ja rihmastolliseen tilan jakautumiseen. Nomos on avoin tila, jossa voi asettua mihin tahansa. Se ei jakaudu minkään ylemmän prinsiipin mukaisesti. Kyse on avoimesta tilasta, jonka tapahtumat ovat nimettömiä ja merkityksettömiä – ne eivät viittaa itsensä ulkopuolelle".

200 Semetsky 2006, 6.

Tämä merkitsee kokonaisvaltaista kasvatuksellista tapahtumista, jossa ihminen on mukana tunteineen, haluineen, ideoineen ja tämän myötä laajentaa ahtaasti älyllistä oppimistapahtumaa intensiivisemmäksi, määrätietoiseksi uusien merkitysyhteyksien tajuamiseksi. Tällöin oppimistapahtuma ei ole enää vain instrumentaalinen väylä ennalta suunnitellulle oppimistavoitteelle vaan yllätyksellinen kokonaistapahtuma, taiteen kaltainen tila, elämänmuoto.

> What [a person] gets and gives as a human being, a being with desires, emotions and ideas, is ... a widening and deepening of conscious life – a more intense, disciplined, and expanding realization of meanings. ... And education is not a mere means to such a life. Education is such a life.[201]

Tuleminen ja oppiminen yhteismuotoutumisen pedagogiikassa

Oppiminen voidaan nähdä myös monimutkaisemmin kuin vain kognitiivisena prosessina, joka tapahtuu oppilaiden mielessä ja välillä, ja jossa oppija suhteutuu maailmaan objektina, erillisenä. Yksinkertaisen subjekti-objekti -erillisyyden sijaan oppiminen voidaan hahmottaa tapahtumina, jotka kutovat yhteen materiaalis-diskursiivisen ja kehollis-tilallisen todellisuuden. Tällöin havaitsija ja havainto (mieli ja keho) sulautuvat yhteen erottamattomaksi kokemiseksi. Olemisentapamme ja käytäntömme kietoutuvat yhteen. Hillevi Lenz Taguchia seuraten, joka puolestaan nojautuu Karen Baradiin, tällaista näkemystä pedagogiikasta voidaan kutsua *intra-aktiiviseks*i eli *yhteismuotoutumiseksi* perinteisen inter-aktiivisen sijaan. Siinä oppimisen tilalliset ja avaruudelliset, keholliset, materiaaliset ja diskursiiviset ainekset vaikuttavat toisiinsa ja prosessoivat toisiaan. Lisäksi oppija ei ole irti maailmasta, jossa hän toimii, vaan muotoutuu maailman kanssa, maailma*sta*. Vastaavasti tietäminen ja merkitysyhteyksien näkeminen syntyy ennemmin hetkessä, pedagogisessa tapahtumisessa ja sen moninaisissa yhteyksissä, läsnäolevissa ja potentiaalisissa, kuin tulkitaan tai esitetään eli representoidaan todellisuudesta jälkikäteisesti, pysäytyskuvan kaltaisesti, etäisesti, irtonaisesti. Esimerkiksi saven muotoilussa itse materiaalinen savi vaikuttaa käsiin yhtä paljon kuin oppijan mielessä olevat ideat, jotka puolestaan muuttuvat käsien ja saven liittoutumassa. Savesta muotoiltu hahmo saa merkityksensä siis jo hahmottumis- tai luonnosteluvaiheessaan.

Merkittävä ero vallalla oleviin oppimisteorioihin – kuten sosiaaliseen konstruktivismiin ja myös diskursiivisiin, jopa post-strukturalistisiin teorioihin – avautuu suhteessa inhimilliseen kieleen. Edellä mainituissa

201 Semetsky 2006, 23.

oppimisteorioissa (ja lukuisissa muissa) kielen ajatellaan olevan se paikka, jossa oppiminen representoidaan, kirjoituksena, tekstinä (representationaalinen paradigma). Oppiminen tapahtuu oppijan mielessä, ainoastaan älyllisellä tasolla, sisäisenä prosessina. Vaihtoehtoisesti oppiminen voi tapahtua interaktiivisesti oppilaiden kesken tai oppilaiden ja opettajan välillä. Diskursiivisessa ja sosiaalisen konstruktivismin paradigmassa oppiminen rakentuu juuri diskursiivisessa merkityksen luomisen prosessissa kielessä. Kaikissa näissä näkemyksissä maailma kuitenkin säilyy passiivisena, jo esi-olevana (valmiina) ja oppijasta irrallisena. Maailma ja materiaalisuus ovat vain välineitä ja ”jossain tuolla”.[202]

Jos oppimista tarkastellaan tulemisen (*devenir*, *becoming*) käsitteen valossa, syntyy oppijan ja maailman välille huomattavasti dynaamisempi, kompleksisempi, jopa sotkuinen suhde.[203] Lenz Taguchin näkemys pohjautuu Karen Baradin kvanttifysikaaliseen ajatteluun sekä uudelleen päivitettyyn versioon evoluutioteoriasta, ja sen mukaan olemassaolo ei ole individuaalinen asiantila vaan suhdeverkosto muiden (olemassa olevien) kanssa. Tämän vuoksi itsenäinen ja itse-riittoinen olemassolo ei ole mahdollinen. Tämän vuoksi (poiketen naturalistisista, positivistisista näkemyksistä ja sosiaalisesta konstruktivismista) oppija ja maailma eivät voi olla erillään vaan ovat toisistaan riippuvaisia (*co-dependent*). Tämä pohjautuu jo materiaaliseenkin olemassoloon, oppija ja kaikki muut olennot ja maailma (objekteineen, materiaaleineen, organismeineen) ovat materiaalisesti samassa ”keitoksessa”. Evoluutioteorian nykyversion mukaan olemassolomme potentiaalit ovat sekä rajoitettuja että muuntuvia. Tällainen muutostila on pysyvä. Täten myös ajattelumme on osa kehomme toimintaa ja vaikuttaa siihen kuten myös kehomme tilat vaikuttavat ajatteluumme. Biologistit Jablonka ja Lamb puhuvatkin evoluutiosta neljällä sektorilla: geneettisellä, epigeneettisellä, behavioraalisella ja symbolisella/kulttuurisella sektorilla.[204] Kehon käytössä on siis rajoituksia, mutta keho muotoutuu ja muuttuu ajan saatossa haastaen näitä rajoituksiaan intra-aktioissa fyysisen ja kulttuurisen maailman kanssa. Geenit vaikuttavat meihin, mutta meidän käyttäytymisemme vaikuttaa yhtä paljon geeneihin ja muotoaa niitä. Jopa tietyt hankitut ominaisuudet periytyvät.

Tämä näkemys kehosta tulee lähelle Deleuzen ja Guattarin muotoilemaa käsitystä kehosta affektien kimppuna, joka perustuu filosofi Baruch Spinozan

202 Lenz Taguchi 2010, 46.

203 Ibid., 47.

204 Jablonka E. & Lamb M. J. 2005.

käsitykseen kehosta[205]. Spinozan ja Deleuzen mukaan keho koostuu pienistä partikkeleista ja niiden välisestä levosta ja liikkeestä, itse asiassa levon ja liikkeen suhteesta. Keho myös affektoi, vaikuttaa toisiin kehoihin tai tulee itse affektoiduksi toisista kehoista.[206] Kehoa eivät määrittele siis muoto tai funktio. Tällä tavoin kehosta irtaantuu uusia ulottuvuuksia ja mahdollisuuksia. Keskeinen kysymys onkin: Mihin keho kykenee?

Onto-epistemologisella tasolla edellä kuvattu merkitsee, ettei kontekstistaan irrotettua, universaalista parasta oppimisen tapaa voi esittää. Pedagogisissa käytännöissämme olemme tiiviisti sulautuneet opettamisen ja oppimisen tapoihimme (habituaatioon), jotka ovat juurtuneet materiaalis-diskursiivisiin asiaintiloihin ja oppimisen tiloihin sekä käsityksiimme tehokkaista oppimisen ja opettamisen tavoista. Nämä puolestaan ovat luonnollisesti sidottuja sosio-historiallisiin ja poliittisiin konteksteihin. Tästä seuraa, että opettajan tulee olla yhä enemmän tietoinen materiaalis-diskursiivisesta kontekstistaan, jossa hän toimii. Hän voi käyttää hyväkseen ympäröivän kontekstinsa kompleksisuutta ja sen (sisäisiä) eroja ja diversiteettejä, moninaisuuksia. Tämä haastaa myös vallitsevat, jo-omaksutut tutut ja turvallisuutta luovat käytännöt ja ajattelutottumukset. Näiden kriittinen analysointi ja muuntaminen käy mahdolliseksi pedagogisen dokumentaation avulla. Tästä kerron lisää seuraavassa alaluvussa. Näin saadun laajemman kokemustiedon turvin opettaja tai tutkija – kuin myös oppilas – voivat oppia paljon uutta opetustapahtumistaan.

Tämä kokemustieto puolestaan tekee oikeutta oppijoiden erilaisuudelle sekä sisältöjen, materiaalisuuksien ja ympäristöjen moneuksille. Se mikä onkin uutta Lenz Taguchin mukaan on juuri se, että näkisimme kaikki oppimisen aspektit – materiaalinen mukaan lukien – aktiivisina vaikuttajina (agentteina) tiedon muodostamisen prosessissa. Tätä voidaan kutsua hänen mukaansa myös ”materiaaliseksi käänteeksi” sosiaalitieteissä jos niin halutaan. Tämä ei tarkoita aiemman ”diskursiivisen käänteen” hylkäämistä tyystin.[207] Lenz Taguchi viittaa Karen Baradiin, jonka mukaan se mikä enää ei tunnukaan merkitsevän – kaiken historiallisuuden, kulttuurillisuuden, kielellisyyden ja diskursiivisuuden ohella – on juuri materiaalisuus.[208] Barad ehdottaa menemistä binaaristen vastakohtaisuuksien tuolle puolen: inhimillinen/ei-inhimillinen, subjekti/objekti, diskurssi/todellisuus,

205 Keho, body viittaa tässä mihin tahansa kehoon, ei vain ihmiseen, siis eläimen kehoon, sosiaaliseen kehoon, ideakehoon, tai vaikkapa taideteoksen kehoon.

206 Lenz Taguchi 2010, 48. Lenz Taguchi viittaa tässä Deleuzen teokseen *Spinoza: Practical philosophy*. 1988.

207 Diskursiivisen käänteen Taguchi määrittää käytäntöjä ja valtaa tuottavien diskurssien ymmärtämiseksi, s. 50.

208 Ibid. 48–49.

konstruktivismi/realismi. Tämän lisäksi tulisi uudelleen ajatella käsitteiden ”agenttisuus” (’toimijuus’) ja ”realismi”. Tämä puolestaan perustuu juuri inhimillisten ja ei-inhimillisten (nonhuman) tekijöiden rooliin tiedon tuottamisessa.[209]

Pedagoginen dokumentaatio

Kuten edellä totesin, pedagogisen dokumentaation menetelmänä intra-aktiivisessa pedagogiikassa ylittää perinteisen binaarisen ajattelun kahtiajaot teoriaan ja käytäntöön. Se yhdistää ajattelun ja elämisen (käytännön) toisiinsa. Ajattelu transformoi elämistä ja eläminen muuntaa ajattelua, jotka molemmat aina esiintyvät jossakin kontekstissa, joissakin materiaalisissa olosuhteissa. Ajatteluun liittyvät nimenomaan käsitteet, jotka Deleuze ja Guattarilla ovat eläviä, dynaamisia ”tiiliskiviä, jotka kykenevät rikkomaan ikkunoita”. Tällaiset käsitteet ajattelussa avaavat kokemuksellisen kentän, ne toimivat ja tuottavat ja muuntavat. Eettinen toiminta puolestaan koostuu tahdon muuntumisesta affirmaatioksi, avautumisesta *tapahtumaksi* (*événement*), jonka käsite saa aikaan. Inna Semetsky summaa analyysissään tämän käsitteiden erityisen elävyyden:

> A concept inhabits the empirical happening; it is, as Deleuze and Guattari say, a living concept, but the ethical work consists in the will itself being transformed into affirmation so as “to set up, ... to extract” an event in this living concept.[210]

Pedagoginen dokumentaatio haastaa siis reduktiiviset ja rajoittuneet oppimistrategiat ja käytännöt, joita lapsiin ja nuoriin kohdistetaan.[211] On ilmeistä myös Lenz Taguchin mukaan (Deleuzea myötäillen), että tällaisen toiminnan kautta me myös itse muutumme prosessin myötä. Tämän vuoksi tällainen pedagogiikka on myös eettistä toimintaa, se affirmoi meitä ja avaa uusia ajattelun, kokemisen ja toimimisen tiloja. Deleuzen ja Guattarin sanoin meidän tulee olla tapahtumisen arvoisia: ”to become worthy of the event.”[212]

Hillevi Lenz Taguchi painottaa, ettei pedagoginen dokumentaatio ole ”metodi” sanan varsinaisessa mielessä. Se ei koostu sarjasta sääntöjä tai selkeitä menettelykaavioita, joiden avulla saavutetaan haluttu lopputulos porras portaalta. Päinvastoin, sen ”metodologia” koostuu tietoisesta asioiden

209 Ibid., 50.

210 Semetsky 2010, 41. Hän viittaa Deleuzeen ja Guattariin: 1994, 160.

211 Taguchi 2010, 94.

212 Deleuze & Guattari, 1994, 160.

monimutkaistamisesta, erityisesti käytäntöjemme kompleksisuuden ymmärtämisestä. Tämän lisäksi se vaatii ”heittäytymistä” prosessiin, hyväksyä muutoksen ja inventioiden yllättävät liikkeet tietämättä lopputulosta. Pedagogisesta dokumentaatiosta tulee aktiivinen luomis- ja muutosprosessi, jossa observointi ja dokumentointi nähdään materiaalis-diskursiivisena leikkauksena.[213] Kyseessä on oppimistapahtuman luova aktualisointi ja materialisaatio eteemme.[214]

Pedagogisen dokumentaation kaksi liikesuuntaa ovat ”kehämäinen” ja ”horisontaalinen”.[215] Nämä esiintyvät yleensä simultaanisesti, mutta niiden käsitteellinen erittely auttaa hahmottamaan kummankin vetosuunnat selkeämmin. Molemmat ovat myös riippuvaisia toisistaan. Kehämäinen liike on Lenz Taguchin mukaan tutumpi ja enemmän käytössä pedagogisessa toiminnassa kuin horisontaalinen. Kehämäinen liike suuntautuu hidastamaan tapahtumisen liikettä käytännön opetustoiminnassa tai siitä kertovan dokumentaation yhteydessä. Kehämäisessä liikkeessä on kaksi toimintoa: pedagogisen tapahtuman *uudelleen-eläminen* (*re-enactment*) ja *vasta-aktualisaatio* (*counter-actualisation*).

Uudelleen-elämisessä pedagoginen tapahtuma sananmukaisesti uudelleen eletään, esim. videodokumentin kautta. Tällöin ”dokumentti” ei ole enää ”tallenne tapahtuneesta” vaan ”aktiivinen päivitys” siihen mitä on käsillä. Tämä pätee kaikkiin kohtaamisiin. Emme koskaan astu samaan virtaan, kuten Herakleitoskin jo aikoinaan totesi. Elämän tapahtuminen muuttaa jatkuvasti kaiken kohtaamista, mutta usein muutos on niin pieni, ettei sitä huomaa ennen kuin pitemmän ajan kuluttua. Uudessa ”päivityksessä” syntyy myös aivat uusia yhteyksiä asioiden välille. Tästä on kyse myös uudelleen-elämisessä. Dokumentin tapahtumat kirjoitetaan auki, jotta ne voitaisiin asettaa tarkempaan tarkasteluun itsestäänselvyyksien purkamiseksi. Toisaalta uudelleen-eläminen auttaa hahmottamaan, kuinka pedagoginen tila on segmentoitunut, kontrolloitu: materiaalien ja tiloissa liikkumisen, sallittujen tapojen, aikataulujen, toimintaohjeiden, sääntöjen, didaktisten tavoitteiden, rutiinien ja hierarkkisten ajattelutottumusten ja diskursiivisten koodauksien kautta (esimerkiksi materiaalien sukupuolittuneisuuden myötä). Mutta tämä käsite viittaa myös viivyttämisen käyttämiseen opetuksessa esimerkiksi havainnon ja toiminnan välissä. Mielestäni tätä voisi luonnehtia myös sanaparilla ”havahduttava pysähtyminen”. Kokemiseen pysähdytään, jotta se aistitaan intensiivisemmin ja vasta sen jälkeen mietitään, mitä voitaisiin

213 Taguchi 2010, 96.

214 Ibid., 93.

215 Ibid., 96.

tehdä tai ajatella tässä kohtaa.[216] Tämä vie meitä pois itse asiassa juuri intra-aktioista materiaalien ja diskurssien, diskursiivisten muodosteiden piiristä, joihin olemme suurelta osalta arjen nykyhetkissä kietoutuneita.

Vasta-aktualisaatiossa puolestaan avautuu uusia mahdollisuuksia sille, mikä on tai oli.[217] Pedagoginen dokumentaatio purkautuu luovana oppimistapahtumisen aktualisaationa, ”materialisoituna” eteemme. Eräs tällainen avautumissuunta on juuri kehollinen oppiminen. Vasta-aktualisaatio merkitsee juuri vastakkaiseen suuntaan ”lukemisen” mahdollisuutta tai näkökulman vaihtamista dokumentin avaamiseen, toisin lukemisen avulla tehtyyn transformaatioon.[218] Voimme lukea dokumentaatiota toisesta positiosta. Pedagogisessa dokumentaatiossa ei ole kyse diagnostisesta välineestä, jolla seurataan oppilaiden kehitystason mukaisia oppimisprosesseja psykologien tai biologien tapaan (mitä oikeasti tapahtui) vaan pikemmin pedagogit ovat lasten ja nuorten sekä kollegoittemme kanssa-oppijoita; me yhdessä opimme ja luomme tietoa kollaboratiivisesti. Tällöin me tutkimme myös omia rajojamme ja rajoittuneisuuttamme, mutta myös uusia mahdollisuuksiamme. Kyse on aktiivisesta toiminnasta totutun reaktiivisen sijaan.

Pedagogisen dokumentaation toinen suunta on *horisontaalinen* (edellä kuvatun kehämäisen lisäksi). Jos kehämäisen liikkeen avulla tapahtumista hidastetaan, viivytetään ja litistetään, niin horisontaalisessa liike puolestaan kiihtyy. Tapahtumisen ”flow” (virtaus) nopeutuu ja sitä seuraa pedagogisen tilan muuttuminen *sileäksi tilaksi*.[219] Tämä mahdollistaa muutoksien tiloja uusissa tapahtumissa. Kuten edellä on mainittu, tilan siliäminen merkitsee irrottautumista totutuista tavoista toimia ja ajatella. Horisontaalinen liike voi tapahtua milloin tahansa, esimerkiksi lapsen ja tapahtumisen kokeellisuuden, jossa materiaalit ovat muotoutumassa, välitilassa. Toisinaan kun oppimisen tila on tarpeeksi sileä, voi tapahtua nk. paon viivojen ilmestymisiä. Tällöin irrottaudutaan täysin norminmukaisesta ja tavanomaisesta, uurretun tilan kontrolloidusta opetukselle annetuista raameista ja uusia kenttiä ajattelulle ja toiminnalle ilmaantuu. Lenz Taguchin mukaan me tällöin ulottaudumme pidemmälle luovuudessa, ylitämme itsemme itse asiassa ja transformoidumme ajattelussamme ja kehossamme.[220] Täysin uusi

216 Omassa työpajassani tätä käytettiin mm. Koskettavaa-valokuvatehtävän kohdalla.

217 Lenz Taguchi 2010, 98.

218 Lenz Taguchi itse käyttää tästä esimerkkiä, jossa hänen eräässä opetuskokeilussaan matematiikan opetusta lähestyttiinkin esteettisestä näkökulmasta. Ks. Lenz Taguchi 2010, 127–133.

219 Lenz Taguchi 2010, 99.

220 Ibid.

kokeminen avautuu. Deleuzen ja Guattarin mukaan paon viiva onkin oikeastaan ”tapahtuman uuttamista esineistä ja olioista, uuden tapahtuman pystyttämistä”.[221]

221 Deleuze ja Guattari 1993, 33.

6
MAJAVAN REVIIRI

Subjektiviteetti ekologiana: barokkitalo tai enemmänkin majavan pesä

> Inside is nothing more than a fold of the outside.[222]

Deleuze ja Guattari haluavat ajatella subjektia, tai oikeammin subjektiviteettia toisin kuin yleisesti ehkä ajatellaan. *Rihmasto* (*rhizome*) on yksi yritys tavoittaa erilainen subjektiviteetti. Se täytyy aina tuottaa tai konstruoida ja se on muunneltavissa monine ulos- ja sisäänmenoineen ja paon viivoineen. Rihmasto muistuttaa karttaa, kuten olen todennut jo aiemminkin. Rihmastossa ei ole myöskään keskustaa eikä hierarkioita. Puun vastakohtana rihmasto ei ole reproduktion objekti.[223] Perinteisesti me ajattelemme representationaalisesti itseämme subjektina ja maailmaa objektina. Tämä on myös esioletus itsetietoisuudelle. Tällä ajattelumallilla on pitkät perinteensä, mutta Descartesin *cogito ergo sum* lienee tunnetuimpia. Sen mukaan ihmisen kyky ajatella ja tiedostaa itsensä on ikään kuin maailman keskipiste, josta materiaalista ja kehollista maailmaa lähestytään rationaalisesti. Itsen ajattelemista subjektina ja maailmaa esineineen objektina ei sinänsä tehdä tyhjäksi käyttämässäni näkemyksessä, mutta kyse on toisenlaisesta tavasta *ajatella* subjektiviteettia. Kyse ei ole kuitenkaan idealismin voitosta ylitse materialismin.[224] Pikemminkin käänne on materialismiin päin. Tekstitkin näyttäytyvät Deleuzelle vain ”pikku rattaina ekstratekstuaalisessa praksiksessa”.[225] Subjektiviteetti on Deleuze-Guattarille *territorio*, kenttä, jolla vaikuttavat erilaiset voimat (affektit), joiden toiminta odottaa kokemistaan. Ympäristö ei ole vain informaatiovaranto, jonka piirit odottavat kartoittamista. Subjekti koostuu eri komponenteista ja muodostaa moneuksia. Tähän liittyy myös Guattarin hahmottelema kolmen ekologian näkemys eli ekosofia. Tällä hän tarkoittaa kolmea erityistä kenttää: ympäristön ekologiaa, sosiaalista ekologiaa ja mentaalista ekologiaa, jotka ilmenevät yhtäaikaisesti.[226]

Simon O’Sullivan tulkitsee Deleuzen *poimun*[227] (*le pli*) käsitettä subjektiviteetin kritiikkinä. Poimu merkitsee ulkoisten voimien sisäänpäin kääntymistä, sisäistymistä. Se vastustaa turhan yksinkertaista jakoa ilmiasuun ja olemukseen (*appearance*, *essence*) tai pintaan ja syvyyteen. Poimu auttaa

222 Gilles Deleuze: *The Fold – Leibniz and the Baroque*.

223 Deleuze 1992, 44.

224 O’Sullivan 2005.

225 Oksanen 2006, 39.

226 Guattari 1995, 135–136.

227 Tämä voidaan kääntää myös taitteeksi, kahdentumiseksi, aalloksi.

näkemään subjektiviteetin luovasti; erityisesti ei-inhimillisten subjektiviteetin muotojen kehkeytymisen. Ajattelukin on poimuttunutta; ajattelussa ulkoisen maailman voimat kääntyvät mielen sisäisyydeksi. Filosofiassa on kyse juuri yhteydestä ulkoisuuteen.[228]

Poimuissa on kuitenkin variaatioita, niiden modaliteeteissa:

> There is a variety of modalities of folds – from the fold of our material selves, ourbodies – to the folding of time, or simply memory. Indeed subjectivity might be understood asprecisely a topology of these different kinds of folds.[229]

Deleuze ottaa poimun käsitteen barokin taiteesta[230]. Barokissahan tulivat suosituksi kuperien ja koverien muotojen aaltomaiset vaihtelut, ulottuen arkkitehtuurista koriste-esineisiin ja vaatetukseen ja jopa musiikkiin. Barokin ajan filosofi Gottfried Leibnizilta on myös peräisin käsitys barokin subjektiviteetista, monadologiasta. Sen mukaan jokainen ihminen, subjekti muodostaa monadin, joka on kuin ”kaivo” yhteisellä maaperällä. Jokainen monadi “näkee” kaivonsa uumenista saman tähtitaivaan, mutta hivenen eri tavalla. ”So the world is enfolded in each soul, but differently, because each illuminates only one little aspect of the overall folding.”[231] Itse asiassa monadi ei varsinaisesti näe, koska se on sielu tai subjekti. Se saa tietonsa ja havaintonsa maailmasta kehon välityksellä.

Barokkisista poimutuksista subjektiviteettia koskien Deleuze (tai Deleuze-Leibniz[232]) käyttää barokkitalo-allegoriaa. Kaksikerroksisen barokkitalon alakerroksen muodostaa ikkunallinen kerros ja yläkerran täysin ikkunaton kerros. Alakerros muodostaa ”aineen hallinnon” eli materiaalisen maailman, joka on jo itsessään poimuttunut onkaloista onkaloiden sisällä, kuin origami, sekä orgaaninen että epäorgaaninen, muodostaen maailman yleisen teksturologian. Tämä alakerta on myös kehon aluetta. Ikkunat viittaavat aisteihin. Keho on sekä osa maailmaa että maailmassa ja yhteydessä toisiin kehoihin muodostaen näiden kanssa liittoutumia. Yläkerta puolestaan on sielun, sisäisyyden aluetta, mutta se muodostaa yksityisen kamarinsa ilman kommunikaatiota ulospäin – siksi ikkunattomuus. Privaatti ullakkokamari

228 Deleuze 1992, 12-13. Tässä Deleuze puhuu erityisesti Nietzschen filosofiasta vastafilosofiana, mutta ymmärtääkseni hän itsekin pyrkii tällaiseen suhteeseen ulkoisuuden kanssa.

229 O’Sullivan 2005.

230 Atte Oksasen mukaan poimun käsite tuli runoilija Mallarmélta.

231 Deleuze 1995, 157 ja O’Sullivan 2006, 123.

232 Deleuzen luenta filosofi Gottfried Leibnizin ajattelusta teoksessa *The Fold: Leibniz and the Baroque*.

”sisältää” synnynnäisiä ideoita, sielun poimuja, tai niin kuin Félix Guattari sanoo ”ruumiittomia subjektiviteettimme aspekteja”.[233] Näiden kahden kerroksen välissä on poimu.

Majavat ovat levittäytyneet Kauhajoella oikeastaan kaikkialle muualla paitsi Kainastonjoelle Teuvan suunnalla. Niitä on Päntänneenjoessa, Ikkeläjoessa, Nummijoessa ja Kauhajoessakin lähellä kaupungin keskustaa.

– Kyllä ne kaatavat isojakin runkoja. Joku tutkija on sanonut, että isot puut ovat niiden mielestä maukkaampia. Kuusen oksia ne ilmeisesti kuskaavat pesiinsä, samoin esimerkiksi vadelmien varpuja.

Joillekin yksittäisille metsänomistajille ne voivat olla ongelma, koska ne tekevät patoja ja kaatavat puita. Vahingot eivät ole euroissa välttämättä niin suuria, mutta tietysti patojen takia vettä nousee paikoin talousmetsiin. Ei ne niinkään pääjokia patoa, vaan sivuluomia. Isommat väylät saavat olla auki, Eklund kertoo.

Niillä on pesiä tuolla jokirannassa vastarannalla. Nyt vain on niin paljon vettä, että pesäkolojen aukot ovat veden alla, Itäluoma kertoo.

Pesäkäytävät ovat jopa puoli metriä halkaisijaltaan ja johtavat joen toisella puolella olevan hevoslaitumen alle.

– Hevosten kaviot ovat joskus menneet maasta läpi suoraan majavien pesiin, Itäluoma tietää.[234]

233 O’Sullivan 2006, 123.

234 *Pohjalainen* 8.12.2015. Majava valloittaa Kauhajoen. Haastattelussa mukana puutavarayrittäjä Jarmo Itäluoma ja Kauhajoen riistahoitoyhdistyksen majava-asiantuntija Jani Eklund. Luoma merkitsee pohjanmaan murteessa pientä sivujokea.

Barokkitalon sijaan allegoriaa voidaan mielestäni ajatella myös majavan pesän kautta. Majavan pesässähän ei ole ikkunoita vaan kaikki liikenne pesien välillä tapahtuu vedenalaisten tunnelien kautta. Itse asiassa majava tekee ensitöikseen padon, jolla se saa alueen vedenpinnan nousemaan, jotta pääsy rannan puiden luokse helpottuu (puiden kuljettaminen vettä pitkin nosteen avulla). Itse pesä on kaksikerroksinen, joista alempi on maahan kaivettu ruokailupaikka ja taaempi ylempi, toimii makuuhuoneena. ”Monadeilla ei ole ikkunoita, mutta niillä on terminaaleja”, korostaa Atte Oksanen ja jatkaa virtuaalitilojen filosofi Michel Heimin ajatuksella: ”Ne ovat käyttöliittymiä”.[235] Olemme siis yhteydessä todellisuuteen niiden välityksellä.

Mutta majavan reviirissä on muutakin kiinnostavaa tutkimukseni kannalta. Ensinnäkin majava liikkuu pääasiassa öisin tai pimeään aikaan (aamuöisin). Sen vahvat talttamaiset etuhampaat pystyvät kaatamaan kokonaisia isoja puita. Hännällään se läimäyttää varoitussignaaleja lajitovereilleen ja ääni kulkeutuu veden pintaa myöten laajalle alueelle. Kyse on siis vibraatioista, resonanssista. Puiden kaataminen voidaan tulkita tässä yhteydessä puukeskeisten hiearkioiden purkamistalkoiksi. Näin vapautetaan rihmastollista toimintakenttää. Veden kiinteän yhteyden pesien ja muun territorion välillä voi myös tulkita sileän tilan virtauksiksi.

Ronald Bogue tarkastelee artikkelissaan *Art and territory* (1999) eläinten ja niiden territorioiden, reviirien, suhdetta myös esteettisestä näkökulmasta. Hän toteaa, että alusta alkaen kun termi ”territorio” (suomeksi reviiri) vakiintui etologiaan 1940-luvulla, liitettiin se juuri aggressioon. Konrad Lorenz eksplikoi parikymmentä vuotta myöhemmin selkeästi aggression (yhtenä neljästä elämän perusvietistä) roolia territorioiden muodostuksessa.[236] Reviirikäyttäytymisen funktioita ovat mm. populaation tiheyden rajoittaminen, parinmuodostus ja sen ylläpitäminen, suvunjatkamistoimintojen häiriöttömyys, pesän puolustus, ravintovarastojen puolustaminen, saalistajien vaatiman hävikin minimointi, aggressioon käytetyn ajan vähentäminen, epidemioitten vähentäminen, sisäsiittoisuuden ja lajien välisen siittoisuuden minimointi. Aggressio siis säätelee reviirin koossapysymistä, sen resurssien säilymistä ylikansoitukselta ja lajinsäilymisen turvaamista. Kuitenkaan mikään ei kunnolla selitä itse territoriaalisuutta, reviirin muodostumista. Pikemmin juuri territoriaalisuus, reviiri, selittää nämä funktiot. Funktiot syntyvät *vain* reviirin vuoksi. Tässä Lorenz on Deleuzen ja Guattarin mukaan siis väärässä.[237]

Deleuze ja Guattarin mukaan kyse onkin tulemisesta, tulemisesta-ekspressiiviseksi, tulemisesta-rytmiä-ilmaisevaksi tai tulemisesta-melodiaa-

235 Oksanen 2006, 64.

236 Bogue 1999. 87

237 Deleuze&Guattari 1993, 187-88 ja n23.

ilmaisevaksi kuten on laita esim. linnuilla pariutumisrituaalissa (höyhenten, rinnan ja sulkien röyhistely tai peräti installaatioiden tekemisestä kuten on laita lavastajalinnuilla). Lintu on täydellinen taiteilija ja kertosäe aistimusolento! Deleuzen ja Guattarin mukaan luonto onkin ilmaisevaa enemmänkin kuin mekanistista. Tässä he tukeutuvat etologi Jakob von Uexküllin ja filosofi Raymond Ruyerin ajatteluun.[238] Uexküllin mukaan luonnonoliot eivät ole mekanistisia syy-ja-seuraus-apparatteja vaan merkityksiä ilmaisevia subjekteja. Eläimen miljöö on hänen mukaansa ykseys, jossa jokainen osatekijä määräytyy sen mukaan minkä merkityksen se saavuttaa subjektia varten. Luonto on musiikkia Uexküllin mukaan. Miljöön komponentit ovat ”melodioita”. Tällä hän – sekä D&G – tarkoittavat luonnon pragmaattisten ja kehityksellisten mallien organisaatiota, joka paljastuu vähitellen ajan kuluessa temaattisena yhdenmukaisuutena. Mutta tämän lisäksi he korostavat erilaisten rytmien roolia sekä säännöllisten, mitattavissa olevien toistojen asemaa miljöön rakentumisessa. Tämä johtaa ko. kirjoittajat erottamaan erityispiirteitä, jotka ovat yhteisiä äänellisille ja ei-äänellisille motiiveille, niiden elementtien ajalliselle jäsentymiselle. Tämän vuoksi teoreetikot näkevät musiikilliset motiivit, eivät vain kuvaannollisina figuureina vaan kirjaimellisina. Samaan suuntaa päätyy Ruyer pohtiessaan luonnon morfogeneesiä, jota ei voida koskaan selittää kausaalisuuden mekaanisena systeeminä. Siihen vaaditaan lopulliseen muotoon johtava teema tai melodia, joka ohjaa kehitystä.

Samoin tietoisuus saa uuden ja yllättävänkin merkityksen Ruyeren konseptiossa. Elävä muoto (elämänmuoto) on prosessi Ruyerin mukaan, jatkuva muotoahakeva aktiviisuus eli tietoisuus: ”tietoisuus on jokainen aktiivinen muotoutumisen prosessi, sen absoluuttisessa aktiivisuudessa ja jokainen muotoutumisen prosessi on tietoisuus”.[239] Ruyerille tietoisuus ei ole spirituaalinen substanssi tai erillinen ainesosa. Se on älyllinen tai vaistonomainen akti aina organisoitumisen tilassa hallinnassa olevan teeman mukaisesti. Ruyer erottautuu myös panpsykismin tietoisuuskäsityksestä, jossa tietoisuuden ainoa muoto on inhimillinen tietoisuuden muoto, jota sitten sovelletaan muihin elämänmuotoihin. Myöskään geneettisen koodin toteuttaminen ei ole sinänsä tällaista tietoisuutta. Siihen vaaditaan aktiivisempi osallistuminen prosessiin. Elävä olento on yhtä aikaa siis aktiivinen toimija ja omaa materiaaliaan, josta muovautuminen tapahtuu teeman mukaisesti. Tämä teema ei tarvitse välittyäkseen idea-kuvaa tai representoitua mallia.[240] Tällainen ekspressiivinen biologia, jota Ruyer hahmottaa, resonoi selkeästi Deleuze ja Guattarin filosofiaan

238 Ibid, 189.

239 Bogue 1999, 94.

240 Bogue 1999. 93.

perustavanlaatuisesti. Se painottaa aktualisaation dynaamista prosessia, joka ilmaisee immanentteja virtuaaleja teemoja.

O'Sullivan puhuu myös territoriosta subjektiviteetin tuotannon yhteydessä. Tässä hän viittaa erityisesti Félix Guattarin subjektiviteetin ekologiaan.[241] Guattarin mukaan subjektiviteetti on moniääninen ja eriaineksistuva, jossa hän viittaa myös Mihail Bahtinin polyfoniaan.[242] Guattarin mukaan subjektiviteetti koostuu psykologisten ulottuvuuksien ohella myös "koneisista ulottuvuuksista", sekä sosiaalisista koneista kuin myös kommunikaation ja informaation teknologisista koneista.[243] Hän mainitsee erityisesti kolme "osakoostajaa", joista subjektiviteetti sommittumana (assemblaasina) muotoutuu:

1. merkitseviä semiologisia osakoostajia (jotka ilmenevät perheessä, kasvatuksessa, ympäristössä, uskonnossa, taiteessa, harrastuksissa, urheilussa jne.)

2. mediateollisuuden elementtejä (esim. elokuvan osia) ja

3. ei-merkitseviä semiologisia ulottuvuuksia, jotka ovat lähinnä tietoteknisiä merkkikoneita.

Ne välttävät kielellisiä säännönmukaisuuksia, palauttamista kielen merkkijärjestelmään. Guattari mainitsee tässä yhteydessä, että vaikka sellaiset teoreetikot kuin Julia Kristeva ja Jacques Derrida ovat avanneet tämän tyyppisten ei-kielellisten subjektiivisten muodosteiden, ei-merkitsevän semioottisen järjestelmän autonomiaa, ei sille ole kuitenkaan annettu riittävästi tilaa hengittää. Guattari varoittaa kuitenkin teknologisten ja massamediaan liittyvien muunnelmien kahtaalle suuntautuvista voimista: toisaalta teknologiset muunnokset estävät ja homogenisoivat subjektiviteettia ja sen eriaineksisuutta. Toisaalta teknologiset muunnokset pyrkivät vahvistamaan subjektiviteetin eriaineksisuutta ja osakoostajien singularisaatiota. Vastassa ovat massamedian typistävä ja raaistava vaikutus ja toisaalla uusien viittausmaailmojen luominen, innovatiivisuus ja taiteellisuus. Kuitenkaan itse koneuden evoluutio ei ole paha tai hyvä sinänsä, se riippuu käytöstä, vaikutuksesta ja "niveltymisestä kollektiivisiin lausumasommittumiin".[244]

241 O'Sullivan 2006, 88-95.

242 Guattari 2010, 23.

243 Ibid, 26.

244 Ibid., 27.

Molekulaarinen ja *molaarinen* eivät Deleuzen ja Guattarin etymologiassa viittaa millään tavalla mittasuhde-eroihin tai mittakaavaan. Kyse ei ole ”molekulaarisesta” fysikaalisessa mielessä, vaikka mainitut filosofit puhuvatkin ”hiukkasista”. Molaarinen arkisemmassa kielenkäytön yhteydessä viittaa kemian käyttämään konsentraation käsitteeseen, liuosten sisältämien ainesosien pitoisuuksiin, ”millimoolia litrassa”. Massumi on selittänyt käsitteitä siten, että molaarisuuksia ja molekulaarisuuksia löytyy aivan kaikilta kokoluokilta ja kaikista mittakaavoista. Ero ei ole kvantitatiivinen vaan kvalitatiivinen. Kyse on komposition luonteesta.[245] Hän puhuu hiukkastemme liejusta, josta uuttui molekulaarinen massa, mutta samalla kun hiukkasten paikalliset yhteydet jähmettyivät kiveksi, ne myös pysähtyivät ja homogenisoituivat, jolloin eri alueiden organisoiva koostumus kasvoi myös kerrostumissa. Molaarisuus, on Massumin mukaan juuri tällä tavoin – monimielisesti geologiaan viitaten – organisoitunut kokonaisuus. Molaarisuus on moneus, mutta kurinalainen sellainen. Molaari individuaali on dominoiva termi, jolla halutaan korostaa valta-asemaa. Hän on ”persoona”.

Simon O’Sullivanin mukaan näitä kenttiä, territorioita ei täydykään tyystin erotella, vaan poliittinen projekti tulee ymmärtää molaariseksi (representaatio ja representationaalinen kritiikki). Se häivyttää tieltään molekulaarisen, josta tosin poliittisenkin taso itse asiassa konstituoituu.[246] Molaarisella tasolla siis kohdataan jo-tiedettyjä-asioita ja niiden jo-ymmärrettyjä tulkintoja jo-tiedetyissä-yhteyksissä. Tunnistamme kasvot tutuiksi, kartan kartaksi. Etäisyyden päästä. Vaikka emme olisi Kauhajoella ikinä käyneetkään. Tapojen, tottumusten ja rituaalien pakkopaitaa ei voi helposti paeta. Ehkä sitä ei voi lainkaan täysin välttääkään (kaaos uhkaa), mutta lopulta on kyse sitä vastaan taistelusta. Taidekoulut ovat paikkoja, ovia, ikkunoita tai muureja, joissa on halkeamia, niille maailmoille, joissa molekulaarinen, toiseksi-tuleminen ja affektiiviset voimat näyttäytyvät. Affektit muodostavatkin molekulaarisen tason, joka toimii molaarisen tason ”alla”. Molekulaarinen koostuu siis intensiivisistä kvaliteeteista, joista taide ja elämä itse asiassa niin ikään koostuu. Ne kulkevat tosin aina signifikaation, merkityksenmuodostuksen sivu-uomalla.[247] Mutta ne eivät vain solju hiljaa kuin kauhajokinen luoma, vaan enemmänkin, ne omalakisesti transformoivat maailmaa.

Tuttuus on Brian Massumin mukaan (Deleuzea ja Guattaria mukaillen) myös tuottava prosessi. Se ei ole vain jonkin passiivista näkemistä entisen kaltaisena, samuutena vaan itse asiassa produktiivinen prosessi, jossa tehdään-samaa tai tehdään-samaksi. Tämä on ennen kaikkea tapojen ja tottumusten ja tunnistamisen aluetta. Se on myös tärkeää, ainakin

245 Massumi 1992, 54.

246 O’Sullivan 2006, 37.

247 O’Sullivan 2006, 43.

väistämätöntä, mielestäni, sillä kun liikutaan molaariselta molekulaariselle tasolle, saatetaan joutua pimeyteen, jossa hapuilu on ainoa ”menetelmä” edetä. Tosin silloin voi jo löytyä uutta. Tutkimustyöpajassani oppilaat kuoriutuivat tuttuudestaan uusiksi ilmestyksiksi ja kokivat transformaatioita. Olen pyrkinyt tutkimusmateriaalissani etäännyttämään, outouttamaankin tuttuuteen kietoutuneita tilanteita, tiloja ja henkilöitä, kehoja.

Mikä keho?

Kun puhumme kehollisesta tiedosta, ruumiista ja sen yhteydessä subjektista, mistä oikein puhummekaan? On hyvä selvittää tätä varsinaista ongelmavyyhtiä, jonka problemaattisuus juontuu ainakin jo Descartesin eksplikoimasta dikotomiasta mielen ja kehon välillä. 1980-luvulta lähtien on alettu puhua myös kehollisesta tiedosta ja käänteestä (*embodied turn*). Ruumiillisuutta koskeva tiedonkäsityksen murros viittaa kehollisen harjoittamisen ja muokkaamisen käytäntöihin. Tiedon sitoutuneisuus aikaan, paikkaan ja keholliseen perspektiiviin luo uutta tutkimusta. Termi kehollinen tieto (*embodied cognition* tai *knowledge*) on tullut uuden kognitiotieteen ja fenomenologian risteyskohdista.[248] Kehollinen tietäminen tai kehollinen tieto on toinen tärkeä lähtökohta oppimiskokeilussani ja sen analysoinnissa. Oksasen mukaan ruumiillisen käänteen myötä tutkija kiinnittää huomionsa todellisuuden materiaalisten halu- ja valtakartoitusten rajoihin ja rajattaa niitä. Tutkimuksen allegoriana toimii tällöin tori (*agora*) eikä kammio tai norsunluutorni.[249]

Selkeyden vuoksi totean, että käytän elävästä kehosta nimitystä keho, paitsi kun puhun elimettömän ruumiin käsitteestä. Tämän käsitteen suomenkielinen käännös on käsittääkseni vakiintunut nimenomaan ruumis-termin kautta.[250] Keho lienee myös nykyaikaisempi vastine ruumiille, mutta pitäydyn ranskankielen kääntäjien valinnassa. Lähden aluksi liikkeelle feministisestä näkemyksestä.

Rosi Braidotti väittää, että modernismin tunnuspiirre on subjektin (kehollinen itse, subjektin ruumiillisuus) totuuden määrittäminen nimenomaan seksuaalisuuden ja lisääntymisen diskurssin kautta. Braidotti tarkastelee subjektin ja kehon muotoutumista nimenomaan feministisen teorian ja käytännön kautta. Hän kysyykin: mikä on se lausumisen asema, soveliain tiettäväksi tekemisen paikka feministiselle intellektuellille, joka

248 Anttila 2010.

249 Oksanen 2006, 39.

250 Deleuze 1992, erityisesti Pierre Klossowski ja ruumiin kieli -teksti, joka ilmestyi 1969 *Logique du sens* -teoksen liitteenä.

kohtaa biovallan diskurssin? Toisin sanoen, sukupuolen-ja-kuoleman sekä toisaalta sukupuolen-ja-elämän hallinnoinnin diskurssin.[251] Kyse ei ole vain uusien reproduktiivisten teknologioiden ilmaantumisesta ja vaatimuksista luonnontieteellisen diskurssin alueella vaan myös kulttuurisesta kuvastosta. Tämä johtaa Braidottin mukaan moninäkökulmaiseen lähestymistapaan feministisen teorian alueella, joka puolestaan johtaa uuteen ajattelun tyyliin.[252]

Samassa yhteydessä hän viittaa Foucaultin *Seksuaalisuuden historia* -teokseen ja sen seksuaalisuutta koskevaan totuuden poliittiseen ulottuvuuteen. Foucault esittää aikamme kulttuurin synnyttäneen aktiivisen paradoksin lisääntymisteknologioiden ja eroottisen nautinnon välille. Braidotti tiivistää: ehkäisypillerin avulla voimme harrastaa seksiä ilman lapsien siittymisen uhkaa ja lisääntymisteknologioiden avulla saada lapsia ilman seksiä.[253] Tämän Braidotti tulkitsee patriarkaalisen konservatismin ilmentymäksi, joka ilmenee kehittyneissä kapitalistisissa yhteiskunnissa, vastuksena suhteessa elämäniloon, jouissance. Tämä tapahtuu samaan aikaan kun feministiset teoriat pyrkivät määrittämään seksuaalisuutta toisin.

Menemättä sen tarkemmin tässä bioteknologioihin viime vuosikymmeninä (Braidotti kirjoitti edellä mainitun 1994), on helppo yhtyä kirjoittajan näkemykseen myös nykyajastamme laskelmoimisen ja rationaalisen hallinnan aikakautena, joka ulottuu kaikkeen elävään materiaan. Tähän liittyy myös proteesin käsite; poststrukturalismin valossa inhimillinen massa, keho, nähdäänkin ensimmäisenä teknologian tuottajana etsiessään orgaanisia laajentumia itselleen työkalujen, aseiden ja artefaktien muodossa. Lopulta äärimmäisen proteesin muodostaa kieli. Teknologia ei ole siis a priori humaanisuutta vastaan. Proteesit ovat inhimillisen mielikuvituksen tuotetta ja laajentavat kehon kapasiteetteja. Nehän ovat affektiivisia assemblaaseja tässä mielessä. Omassa tutkimusmateriaalissani valkoinen naamio edustaa proteesia. Biovallan diskurssi pyrkii ylittämään juuri luonto-kulttuuri-dikotomian. Subjektissa, käsitettynä kehollisena organismina, on tätä kautta nähtävissä poliittisen heijastumia. Tieteellinen (tässä ennen kaikkea luonnontieteellinen) vallankumous onkin enemmänkin ideologista

251 Braidotti 1994, 41. Tässä Braidotti viittaa aikansa aktuelleihin ja kysymyksiin AIDSin leviämiseen, geneettiseen manipulaatioon ja lisääntymisen uusiin teknologioihin sekä näiden luomiin sosiaalisiin paniikkeihin. Nämä keskittyvät juuri kehon, kehollisen itsen hahmoon.

252 Ibid., 42.

253 Ibid. Toisaalta AIDS-epidemia on muodostunut konservatiivisten piirien kuorossa julistukseksi, jonka sanoma on: Seksi tappaa! Näiden yhteenkietoutumisen Braidotti tiivistää ironisesti muotoon: ”Eikö olekin onnekasta että nyt voimme lisääntyä seksuaalisuuden ulkopuolella, sillä ei-lisääntymiseen-tarkoitettu seksi tappaa!”

laatua; perustavaa laatua oleva elämän ilmentymien (representaatioiden) moninaisuus.

Foucault väittää myös, että 1700-luvulta asti ”kehollinen materiaali” on sijoitettu sellaisten kontrollin tekniikoiden ja analyysien ytimeen, joiden tarkoituksena on ollut subjektin käsitteellistäminen. Termi ”kehollinen materiaali” viittaa kehoon voimien ja energioiden jakajana, ja näiden voimien ja energioiden materiaalisuus tekee niistä manipuloituja ja sosiaalisesti rakentuneita. Vielä 1600-luvulla(kin) vallitsi tietynlainen moraalinen vapaus ja asioista saattoi puhua ilman sen suurempaa varovaisuutta. Moraalittomuutta ja säädyttömyyttä siedettiin ja koodit olivat löyhempiä.

> Oli suorasukaisia eleitä, häpeämätöntä sanankäyttöä, avoimia rajanylityksiä, ruumiinosien paljastamista ja julkeita lapsia, jotka pyörivät vapaasti ja pahennusta herättämättä aikuisten ilonpidon keskellä. Tuo oli aikaa, jolloin ruumis sai röyhistellä kuin riikinkukko.[254]

Tämän jälkeen Foucaultin mukaan seuraa ”hämärä aika”, joka lopulta päättyi viktoriaanisen ajan ”yksitotiseen yöhön”. Seksuaalisuus suljettiin pois näkyviltä ja sen korvasivat perhe ja mustat vaatteet kaulasta nilkkoihin. Jopa sukupuolesta vaiettiin. Kehoa välteltiin. Toisin sanoen, keho on täytynyt suitsia kurinalaiseksi, jotta se on saatu (yritetty ainakin saada) sisäsiistiksi, tuottavaksi ja lisääntyväksi. Tämän ovat mahdollistaneet erityisesti sellaiset laitokset kuten sairaalat, mielisairaalat, vankilat ja tehtaat. Keho on nähty raaka-aineena yhteiskunnan käyttötarkoituksiin. Tämä on tiedon ja vallan diskurssi, jonka hallitsevuus kehoa kohtaan on samanmittainen modernismin diskurssin kanssa.[255]

Modernin biovallan Foucault käsitti hallintakäytäntöinä, jotka kohdistuivat voimakkaasti väestön ja yksilön ruumiiseen ja elämään. Valtaa ei voida teoretisoida sinänsä, mutta sitä voidaan analysoida. Näin ruumiillisuus ja elämä tulevat merkittäväksi osaksi valtakäytäntöjä ja tiedonmuodostumia (diskurssien artikulaatiot, empiirinen tieto: havaituksituleminen yms). Tieto- ja valtapyrkimykset ”investoivat” ruumiin- ja elintoimintoihin koettaen voimistaa ja hyötyä niistä taloudellisesti.[256]

> Force is not to be confused with power. Power is the domestication of the force. Force in its wild state arrives from outside to break constraints and open new vistas. Power builds walls.” Matter as force, then, is that which

254 Foucault 1999, 11.

255 Braidotti 1994, 45.

256 Ilpo Helén, teoksessa *Foucault* 1999, 500.

> is by definition "moving, occurrent, affective, qualitative, potentializing, becoming, spontaneous.[257]

Braidottin mukaan modernismi avaa subjektin aseman kahtaalta: ensinnäkin liikkeenä pois metafyysisestä ykseydestä, joka perustuu dualistisille vastakohdille. Toisaalta liikkeenä kohti diskurssien moneutta, jotka pitävät kehollista subjektiutta keskeisenä teemanaan. Näin alkaa syntyä postmodernismin aikakaudella uudentyyppisiä diskursseja, jotka ovat kiinteässä suhteessa modernismin kriisiin. Tämä puolestaa artikuloituu näissä diskursseissa käsityksinä subjektista fragmentoituneena, jakautuneena ja kompleksisena ilmiönä. Erityisesti hän mainitsee psykoanalyysin, etnologian ja biotieteet. Tällä on myös merkittävät seurauksena Braidottin mukaan. Subjektia ei todellakaan enää nähdä yhtenä, mutta ei vallitse myöskään mitään yhtämielisyyttä humanististen ja sosiaalitieteiden keskuudessa siitä, mikä tarkalleen ottaen on kehon rakenne (*bodily structure*), kehollinen subjektius.[258] Modernismin eräänä symptomaattisena oireena hän näkee suureksi paisuneen määrän kirjoitusta juuri ihmisen seksuaalisuudesta 1800-luvun lopussa. Elävän kehon ilmiö on yhteneväinen genealogisesti kehollisen subjektin hajoamisen kanssa.[259] Tässä on myös Deleuzen ja Guattarin panoksella ollut merkittävä vaikutuksensa.

Elimetön ruumis ja halun sommittumat

Deleuzen ja Guattarin käsitekartastosta löytyy myös kehon/ruumiin subjektin ongelmatiikkaan lukeutuva käsite *elimetön ruumis* (*Corps sans Organes*, englantilainen muoto *Body without Organs*)[260]. Tämä käsite yhdistyy kiinteällä tavalla halun ja affektien toimintatapaan. Itse asiassa kyse ei ole ruumiista ilman elimiä, vaan ruumiista ilman organisaatiota (elimien välillä). Elimet eivät ole elimettömän ruumiin (ransk. *CsO,* engl. *BwO*) vihollisia vaan organismi, organisaatio. Tämän käsitteen hän lainaa Antonin Artaud'lta:

257 Massumi 1992, 6 ja 2010.

258 Braidotti 1994, 48.

259 Ibid.

260 Englanninkielinen versio on minulle tutumpi kirjallisuudesta ja siksi käytän jatkossa tätä lyhennettä

> When you will have made him a body without organs, then you will have delivered him from all his automatic reactions and restored him to his true freedom.[261]

Deleuzen ja Guattarin mukaan elimetön ruumis on jo olemassa valmiina, mutta vaatii tietyn käytännön, harjoittelua ikään kuin, jotta sen saa käyttöön. Kokeellisuus on tässäkin avainsana. Elimettömän ruumiin voi myös tyriä, ja se voi pahimmillaan johtaa kuolemaan, jollei ole varovainen. Varovaisuutta vaaditaan, ei viisautta. Ilman elimetöntä ruumista ei voi haluta. Sitä itseään ei voi kuitenkaan saavuttaa koskaan, sillä se on juuri raja. Deleuze ja Guattari kysyykin,

> [E]ikö ole turhauttavaa ja kyllästyttävää katsella silmillään, kuunnella korvillaan, hengittää keuhkoillaan ja niellä suullaan tai ajatella aivoillaan kun voisi kävellä päällään, laulaa onteloillaan, nähdä ihonsa läpi, hengittää mahallaan: ” yksinkertainen Juttu, Entiteetti, täysi Keho, paikallaan pysyvä Merimatka, Anorexia, iholla tuntuva Näky, Yoga, Krisna, Rakkaus, Kokeilu.[262]

Kun psykoanalyysi kysyy: ettekö ole vielä löytäneet itseänne?, Deleuze ja Guattari kysyy: emmekö ole löytäneet vielä elimetöntä ruumistamme? Emmekö ole hajottaneet itseämme vielä riittävästi osiin?

Kyseessä ei ole kuitenkaan postmoderni pirstaleinen minuus.[263] Elimettömässä ruumiissa haluvirrat virtaavat vapaasti deterritorialisoituneina. Minuus laajentuu ja avautuu, liukenee, yhdistyy sommittumina materiaan, affekteihin. Esimerkkeinä tai jonkinlaisina tyypittelyinä, Deleuze ja Guattari nostaa esiin: hypokondria-kehon, paranoia-kehon, skitso-kehon, huumatun kehon ja masokistisen kehon. Näistä osa perustuu kirjallisuuteen ja osa esim. Freudin potilaskertomuksiin. Keskeistä on, että elimet ovat menettäneet toimintansa tai ne ovat muuttuneet päivastaisiksi, liuenneet ja palautuneet, veri kiertää väärinpäin[264] tai elimet suljetaan ”neulomalla” ne kiinni (sitomalla, tukahduttamalla) kuten masokistin tapauksessa. Deleuzen ja Guattarin analyysi viime mainitusta ei korostakaan nautintoa (joka on enemmänkin affektio, tunne, kuin affekti) kivun seurauksena. Heidän mukaansa nautintoa tulee pitkittää, koska se keskeyttää jatkuvan halun tuottavan prosessin. Halulla he tarkoittavat – eivät siis nautintoa vaan –

261 Termi peräisin Antonin Artaud’n radionäytelmästä *To Have Done with the Judgment of God* 1947.

262 Deleuze ja Guattari 2004, 167.

263 Oksanen 2006, 63.

264 Esimerkki lähisukulaiseltani.

itsenäistä, tuotantoprosessia ilman viittausta ulkopuoliseen toimijaan (esim. puutteeseen tai nautintoon).[265]

Ian Buchanan mukaan kehon käsite osittain korvautuu Deleuze ja Guattarilla elimettömän ruumiin käsitteellä. Itse asiassa molemmat ovat sommittumia, koosteita, joissa ei kummassakaan ole varsinaisia ”elimiä”. Keho ilman elimiä, elimetön ruumis ei kuitenkaan korvaa kehon käsitettä vaan on enemmänkin seurausta kehon käsitteestä ja käytöstä Deleuzen ja Guattarin ajattelussa. Vaikka elimetön ruumis onkin eräänlainen nollatason ruumiillisuus, ei se ole olemassa ”edeltä käsin” vaan rinnakkain ruumiin/kehon kanssa. Elimetön ruumis on jatkuvassa itsen luomisen prosessissa. Se on myöskin aina ”joku keho”, ei minun eikä sinun (*a body*). Nimetön. Elimetön ruumis on myös halu; se jonka kautta halutaan ja se jota halutaan. Kyseessä on ilmiö, joka kattaa psyykkisen, fysiologisen, biologisen, sosiaalisen ja jopa kosmisen. Tai jonkin näistä. Vaikka elimetön ruumis ei ole tila tai avaruus (saati paikka), on se kuitenkin *spatium*[266]. Kuitenkin, voisiko sanoa tapansa mukaan, Deleuze ja Guattari kuitenkin paradoksaalisesti puhuvat elimettömästä ruumiista aineena, joka valtaa avaruutta/tilaa tietyllä asteella. Tämä aste (tai laajuus) riippuu tuotetuista intensiteeteistä. Elimetöntä ruumista voi kutsuakin intensiteettien matriisiksi. Intensiivinen aine on energiaa. Elimetön ruumis on siis halun immanenssin taso.[267]

Atte Oksanen yhdistää elimettömän ruumiin käsitteen fenomenologiseen ja psykoanalyyttiseen ajatteluun. Merleau-Pontyn lihan käsite ja Thomas Ogdenin rajaton aistiyhteys[268] tulevat elimetöntä ruumista lähelle. Oksanen kutsuu näitä ”pohjustavaksi nollatason ruumiillisuudeksi”.[269] ”Liha (ransk. *chair*) kattaa esidiskursiivisena välitilana sekä ihmisen että maailman ruumiin”.[270] Yhteneväisyyksistään huolimatta lihan käsite on sidottu visuaaliseen ja tietoisuuteen. Se ilmenee havaittuna mutta myös havaitsevana. Tosin Deleuze ja Guattari edellä juuri mainitsi, että elimetön ruumis on myös halu, se jonka kautta halutaan ja se jota halutaan. Mutta missään nimessä elimetön ruumis ei ole tavoitettavissa havainnossa kuten liha. Elimetön ruumis jää abstraktimmaksi tasoksi.

265 Deleuze ja Guattari 2004, 170–171.

266 The topology of Deleuze’s spatium Burchill, Louise: Philosophy Today; 2007. Burchillin mukaan *spatium* on jonkinlainen pinta, abstraktijatkumo, preindividuaali ja ei-empiirinen tietoisuuden läpäisevä taso.

267 Deleuze ja Guattari, 2004, 170–71.

268 *Autistic-contiguous position*.

269 Oksanen 2006, 97-99.

270 Ibid. Katso myös Juha Varton lihan käsitteen erotteluja: Varto 2008.

Myös Thomas Ogdenin käsite rajaton aistiyhteys lähestyy elimetöntä ruumista.[271] Se on hänen mukaansa kaikkein primitiivisin psykologisen organisaation taso. Se on esisymbolinen, ruumiillinen affektiavaruus, josta kaikki kokemukset minuudesta syntyvät. Se myöskin voi olla virtaava ja rytminen kuten elimetön ruumis ja mahdollistaa myös liiallisen vajoamisen, hajoamisen ja kasaanpusertumisen kauhun.

> This is how it should be done. Lodge yourself on a stratum, experiment with the opportunities it offers find an advantageous place on it, find potential movements of deterritorialization, possible lines of flight, experience them, produce flow conjunctions here and there, try out continua of intensities segment by segment, have a small plot of new land at all times. It is through a meticulous relation with the strata that one succeeds in freeing lines of flight, causing conjugated flows to pass and escape and bringing forth continuous intensities for a BwO.[272]

Minä-kartta majavan territoriona

Tilataiteen yhteyteen suunnittelin tehtävän, joka avaisi oppilaiden käsityksiä itsestään suhteessa subjektiviteettinsa kenttään, jolla he liikkuvat, vaikuttuvat ja vaikuttavat. Tehtävässä etsittiin vastauksia kysymyksiin: millainen olen toisten ja itseni silmin? Kun vastaukset oli muodostettu, mietittiin näin saatujen ”minäkuvien” muuntaminen kuviksi ja lisäksi vielä niiden sijoittaminen elämänpiirin karttaan. Kartan sai tulkita mielensä mukaan millaiseksi hyvänsä. Tehtävän avulla halusin kiinnittää huomiota ihmisen vaihtuviin tiloihin, erilaisiksi ”minäksi” tulemiseen sekä mielen, kehon, että ympäristön tiloihin ja niiden muutoksiin (affekteihin). Halusin lähestyä ihmistä sarjana vaihtuvia identiteettikohtia, muodosteita, tulemisia, jotka kiinnittyvät tiettyihin ympäristöihin ja niihin liittyviin tunne- ja toimintamaisemiin, toisin sanoen näkökulma oli affektiivinen. Minä-kartta-tehtävä on myös esimerkki ulkopuolen ja sisäpuolen poimuttuneisuudesta, sillä siinä huomioidaan sekä oppilaan sisäiset mielen kuvat ja hahmot itsestään, mutta myös suhteet toisiin oppilaisiin, opettajiin, vanhempiin, kavereihin, lemmikkeihin jne ja kysytään myös näiden näkökulmaa itseen. Samalla liikutaan siis mielen sisäisessä kartastossa kuin myös materiaalisessa maisemassa ja tiloissa (koti, koulu, koulumatka, piha, metsä), jotka sijaitsevat todellisessa paikassa nimeltään Kauhajoki. Kuitenkin on huomattava, että

271 Juha Siltala on kääntänyt tämän ”keskeytymättömäksi itseensä vajoamisen tasoksi”. Ks. Oksanen s. 97 n4.

272 Deleuze&Gauttari 2004, 178.

todellisiin maisemiin poimuttuu lisäksi ainesta muistojen, fantasioiden ja mahdollisten tapahtumien muodossa. Tämä näkyy myös minäkuvien yhteyksissä erilaisiin visuaalisen kulttuurin diskursseihin.

Lopputuloksena syntyi Minä-kartta eli ”Neljä-minää-kauhajokisessa-maiseman-poimuissa”. Tämä kokonaisuus tuli toteuttaa *tilateoksena* eikä perinteisenä kaksiulotteisena piirustuksena tai maalauksena. Materiaaleja ja toteutuksen mahdollisuuksia annettiin mahdollisimman paljon. Suurin osa kuitenkin päätyi liittämään teokseensa piirustusta. Tehtävän tilallistaminen tuotti myös useimmalle oppilaalle aluksi vaikeuksia hahmottaa. G ja T tosin löysivät heti idean, jonka parissa työskentelivätkin tiiviisti tehtävän loppuun saakka.

Tehtävänanto ja kysymysten asettelu

Minä-kartta -tehtävän aivan ensimmäinen tehtävänanto tapahtui Koskettavaa-kuvien läpikäynnin sekä paluu pimeään metsään-kuvasarjan jälkeen. Näin ollen oppilailla oli kenties selkeästi muistissa näiden diasarjojen kuvasto ja keskustelut. Kuitenkaan mitään tehtävää ei ollut työn alla, joten kaikki olivat valppaina uuteen tehtävään. Lähdin esittelemään uutta tehtävää näin:

> M: Me tehdään tällainen minä-kartta ja minä-kartta on.. siitä tulee tilateos, joka me tehdään yhdessä tonne yläkertaan .../../ lähdetään tekemään jokainen ihan henkilökohtaisesti omasta minästänsä ... jonka asiantuntijoita teistä jokainen on...niin.. miten te kuvittelette...minkälaisen kokemuksen te ootte saanu miten eri ihmiset näkee teidät? miten teidän isä ja äiti näkee teidät? /..../ Kaveripiiristä parhaat ystävänne? Joku teidän opettajista? Ja lopuksi miten te itse näette itsenne?[273]

Tehtävämonisteessa, jonka olen laatinut kyseistä tehtävää varten, luetellaan kysymyksiä jokaiseen alueeseen, joita oli siis neljä, minä-kartta-tehtävässä eli *vanhempiin*, *kavereihin*, *opettajaan* ja *omaan itseen*. Kysymykset ovat seuraavanlaisia:

- Minä *vanhempieni* silmin
- Millainen on paikka (*kotisi*)?
- Millainen on tunnelma yleensä?

273 Litteroidut oppitunnit 1403_pw3.

- Mitä siellä tapahtuu yleensä?
- Mitä minä teen siellä yleensä?
- Miten käyttäydyn?
- Millainen olen siellä *vanhempieni* mielestä?

Näin ollen oppilaat saivat eteensä aika ison kasan kysymyksiä, vaikka rauhoittelin heitä, että tehtävä tehdään ”omasta minästä, jonka asiantuntijoita jokainen teistä on”. Aika nopeasti monet alkoivat heti vastailla kysymyksiin vihkoihinsa. Opettaja-minä kuitenkin selittää edelleen tehtävää innokkaasti.

> M: Näistä jokaisesti kohdasta tehdään sitten ensi kerralla kuva, joko piirtämällä maalaamalla tai kollaasityönä eli lehdistä leikkaamalla..etsiä sopivia kuvia..saa käyttää huumoriakin ja..voi käyttää vähän liiottelua ja niin poispäin..sen ei tarvitse olla hirmu näköinen.....jos ei halua...mutta jos haluaa voi jokaisen kuvan piirtääkin....tietysti tässä tulee mieleen tämä valokuva.....sekin on sallittua....jos teistä tuntuu että te löydätte sellaisia valokuvia jotka sopii vastauksiksi näihin kysymyksiin niin sekin on sallittua. Onko kysymyksiä tästä tehtävästä? Eli tässä täytyy vastata siihen että minkälainen se on sun mielestä se koti mutta myös siihen että miten sun vanhemmat näkee sut... ja sitten minkälainen sä oot kaveripiirissä? Ja minkälainen sä oot opettajan silmin? Ja minkälainen omasta mielestäsi? (1403_pw3)

Seuraavalla kerralla (21.3.12) tehtävää jatketaan ja tällä kertaa annan Enisalle opettajan roolin ja siirryn itse taustalle tutkijan, enemmän tai vähemmän osallistuvan havainnoitsijan rooliin istumaan luokan peräosaan, lähelle oppilaita. Enisa aloittaa tunnin kertaamalla tehtävänannon, mutta itse asiassa hän tekee siitä samalla itsensä näköisen toisen version:

> Enisa: Ideahan tässä oli että niitten omakuvien lisäksi teette myös kartan.../ ...tietysti on paperiarkkeja paperia pahveja mutta sitten mä haluan ihan esitellä kun tätä ei oo käytetty koskaan (näyttää liimapaperirullaa) jos käyttää ihan tavallista aanelospaperia niin tällä voi saumat kiinnittää toisiinsa eli saatte ihan jonkun muodon rakennettua papereista ja tästä teipistä jos te haluatte että se työ on semmonen kolmiulotteinen... eli hyvin silleen mietitte ilman mitään rajoituksia.... Me tossa Mikon kanssa pohdittiin että te ymmärtäisitte mikä tää kokonaisuus tulee olemaan... niin me ehkä viime viikolla käytettiin sellasta sanaa kuin installaatio.. eli installaatio tarkottaa sellasta esinekoostetta...tavallaan nää teidän omakuvat ja se kartta on nyt niitä eri...asioita ja...sitten ensi viikosta

lähtien...tällä kertaa ei sitä installaatiota mietitä...mutta kun saatte ne omat työnne valmiiksi..niin tarkotus on että ne ripustetaan tonne yläkertaan.. semmoseksi yhdeksi isoksi kokonaisuudeksi..että ne tavallaan keskenään sovitellaan yhteen..riippuen siitä minkälaisen muodon se teidän työ saa... ja jollakin tavalla ehkä haluais kannustaa ja muistuttaa nyt siitä että me varmaan molemmat Mikon kanssa toivotaan että siitä teos kokonaisuudesta vois tulla jotain muuta kun kuvia seinällä..installaatiot on yleensä että ne on siinä tilassa..toki voi olla seinällä lattialla katossa../../ saatte lähteä ihan villisti... että uskallatte lähteä irrottelemaan ja menemään ihan siihen suuntaan miltä teistä tuntuu....kysytte opastusta ja neuvoja.....saatte ihan sitä nyt miettiä.....[274]

Enisa kysyy myös minulta luokan perältä, että onko lisättävää. Muistutan ja kiittelen, miten hyvin monisteen kysymyksiin on vastattu. Vähän ajan päästä suurikokoinen maanmittauskartta Kauhajoesta, joka on ripustettu Enisan viereiselle fläppitaululle, putoaa yllättäen lattialle.

Enisa totetaa, että ”kartta muistutti ilmeisesti itse itsestään..” Hymyilen ja vastaan ”kyllä...hän halusi tulla...” Enisa jatkaa ”hän halusi nyt puheenvuoron tää kartta ihan selkeesti elikkä...” Enisa nostaa kädessään ison kartan luokalle nähtäväksi. Samassa V kysyy: ”Saako noita karttoja käyttää?”

Minä vastaan :”Näitä karttoja saa käyttää mutta sen kartan voi ...”

V: ”Mä en tajunnut tota karttajuttua”

Minä: ”Ahaa eli karttajuttua ei tajuttu..eli oikeata karttaa saa käyttää tohon voi liimata ...ja tota voi käsitellä haluamallasi tavalla eli siihen merkataan ne paikat..koti koulu ...ne paikat missä te liikutte kaverien kanssa....ja sitten missä te ootte yksin..merkkaatte tohon ja se omakuva yhdistyy tohon paikkaan tossa kartassa..

Enisa: Mutta...kuuntelitteko tarkkaan....se kartta voi olla aivan jotain muuta kuin tämä.....te voitte tehdä oman kartan vaikka tämmösestä.. [näyttää kuplamuovin palasta] /../ tämän voi koristella ja jollakin tavalla merkata ne paikat pisteinä, pallukoina, kuvina.....”

274 Litteroidut oppitunnit 2103_a.

> Enisa: ” ...joo kannattaa lähteä kiertelmään ja katselemaan mitä täältä löytyy...”...[275]

Tämän jälkeen luokassa syntyy liikettä, sillä monet lähtevät paikaltaan kiertelemään luokkaa ja etsimään sopivaa materiaalia työhönsä. Lopulta kaikki muut kiertävät tai liikkuvat luokassa sivupöytien materiaalien äärellä, paitsi paikallaan tiiviisti istuva Z. Mutta hän on jo alkanut luonnostelemaan omakuviaan. G tulee jo tässä vaiheessa kysymään

> Voiko tehä semmosen kuution missä ois neljällä sivulla ne kuvat ja siinä alla on se kartta?

Tämä idea vastaa paljolti Enisan ehdottamaa (ja ehkä minunkin) maitopurkkia, jota voi käsitellä omakuvina, ”saumat kiinnittää toisiinsa eli saatte ihan jonkun muodon rakennettua papereista ja tästä teipistä jos te haluatte että se työ on semmonen kolmiulotteinen”. Tämän G toteuttikin alkuperäisen idean myötä. Ohjeistus on monipolvinen, suorastaan rönsyilevä. Enisa-opettaja ottaa esimerkin, jossa kertoo omasta omakuvastaan murrosikäisenä. Lähes kaikki kääntyvät kiinnostuneina seuraamaan, kun Enisa esittelee heille esimerkkikuvaansa (ärjyvää enkeliä, jonka myöhemmin A ottaa lopulliseen teokseensa), jonka hän on lehdestä löytänyt sillä välin, kun annan tehtävään ohjeita. En aluksi huomaa tehtävää suunnitellessani, miten monimutkaisia subjektipositioita siihen sisältyykään, sillä tehtävä kysyy ei vain oppilaan minäkuvaa omassa mielessään tai omassa ympäristössään vaan omakuvaa *toisen* silmin ja suhteessa toisiin. Eli samalla oppilas joutuu miettimään perhettään, vanhempiaan, kaveripiiriään, opettajiaan ja omaa itseään suhteessa muihin. Tämän lisäksi tehtävässä pitää miettiä ja ilmaista tunnelmia, toimintoja, käyttäytymistä ja olemista eri paikoissa, materiaalisissa konteksteissa. Lopputuloksena syntyy siis joukko ”minäkuvia” (narraatioita), ”minuuksia”, jotka osa on synnyttänyt joku muu ja osan itse. Tai oikeastaan olen kaikkiin itse osallinen, mutta kyseessä on myös toisen näkemykset. Kyse on siis poimuttuneesta ”minuudesta”.

Toteutuksen ohjeistuksessa korostan keinojen moninaisuutta, vapautta. Enisa puhuu tässä yhteydessä ”rooleista” ja omakuvien tekemisestä näihin rooleihin. Itse en käytä roolin käsitettä koska se on mielestäni harhaanjohtava. Kyseessä on identiteettimuodosteet, jotka vaihtelevat riippuen paikoista ja henkilöistä ja materiaaleista ja joita on vaikea irrottaa ”roolin” kaltaisena naamiona ja siirtyä johonkin todellisempaan. Tässä kohtaa mietin Deleuzen ja Guattarin kirjoituksia *becoming*-käsitteestä, tulemista-toiseksi. Tästä emme kuitenkaan keskustele oppilaiden kanssa.

275 Ibid.

Tehtävän nimeämisessä olisi toki voinut käyttää jotakin muutakin ilmaisua kuin ”minä”-kartta. En kuitenkaan hahmottanut asiaa vielä tässä vaiheessa riittävän pitkälle. Olin kuitenkin oikeilla raiteilla. Transsendentaalisen ajattelun mukaan ”minä” eli itse erottuu muusta maailmasta erillisenä, itsenäisenä, erikoislaatuisena ja aine/materiaalisuus jää passiiviseksi ja ulkopuoliseksi, hiljaiseksi osaksi, jolla ei ole varsinaisesti sananvaltaa. Immanentti ajattelu nostaa kaikki kehot ja elementit tekijyyden tasolle, aktiivisiksi osiksi oppimisprosessia ja taiteellista luomisprosessia. Aineellahan on juuri tässä suuri rooli. Sen kautta ja siinä ajattelu ilmaantuu nähtäväksi ja koettavaksi. Deleuze sanookin, että meillä on tottumuksellinen tapa kutsua itseä ”Minäksi” (engl. ”I”).[276] Tämä erottaa minän muista itseistä, olennoista ja asioista. Näinhän on laita myös tässä tutkimuksessa, jossa kuvaan ”omia” kokemuksiani minä-puheella, subjektiivisella äänellä, joka erottaa ”minut” taustasta, aineesta ja muista aktiivisista agenteista, ekologiasta. Olen halunnut kuitenkin sisällyttää raporttiini myös tällaisen äänenkäytön, tuodakseni ajattelutapojen eron näkyviin. Haluan kuitenkin problematisoida sitä koko ajan.

Kuten edellä esitin kappaleessa *Majavan reviiri*, minä laajentuu subjektiviteetin kentäksi, majavan territorioiksi, joissa on mukana myös virtaava elementti, vesi. Vesi voidaan ymmärtää myös sileään tilaan viittaavaksi, virtaukseksi. Näin erottuu myös minän-käytöllä humaanit kehot ei-humaaneista kehoista ja toimijoista. Ekologia sulkeutuu, etääntyy. Minä tarkkailee ulkopuolelta maailmaa, vaikka on moninkertaisesti kietoutunut ja syntynyt siitä samasta maailmasta, luonnosta ja aineesta. Hillevi Lenz Taguchi huomauttaa viitaten Claire Colebrookiin, ettemme voi inhimillisenä ”minänä” ymmärtää keskinäistä riippuvuussuhdettamme muihin organismeihin ja materiaalisuuteen, joille on perinteisesti annettu alempi status transsendentissa ontologiassa.[277]

Tällainen minä-keskeinen ajattelu vaikuttaa myös oppimiseen ja tietämiseen. Minä-keskeinen transsendentalismi ohjaa arvioimaan oppimista ja oppijaa hänen taitojensa, kykyjensä ja mahdollisuuksiensa puitteissa, mitä hän ymmärtää ja miten kehittynyt ja kypsä hän on *ikäisekseen*. Oppiminen tapahtuu mentaalisena (sisäisenä) prosessina oppijassa. Hillevi Lenz Taguchi hahmottelee tämän sijaan yhteismuotoutumisen pedagogiikkaa, jossa oppimisprosessit nähdään intra-aktioina, ympäristön ja materiaalien ja diskursiivisen ajattelun yhtteistoimintana oppijan kehollisessa ympäristösuhteessa. Tällöin minä-kartta-tehtävässä juuri

276 Lenz Taguchi, 2010, 57. Ks. Myös St.Pierre 2004.

277 Ibid. Tästä on myös poikkeuksia. Esimerkiksi idän ortodoksiteologiassa aine voi pyhittyä, transfiguroitua Jumalan energioissa ja kohota itsenäiseksi agentikseen, elävien olentojen tasolle. Esimerkiksi ihmeitätekevät ikonit, mirhavoitelu jne.

oppijoiden ongelmalliseksi ja haasteelliseksi kokemansa materiaalivalinnat tulevatkin keskeiseksi intra-aktiiviseksi prosessiksi. Toki ajattelevassa kehossa vaikuttaa samaan aikaan tekstit ja pohdinnat siitä ”millainen itse on”. Kyse on siis monimutkaisesta luomisprosessista, eikä ihme, että monille se olikin haasteellinen, vaikkakin lopussa tyytyväisyyttä tuottava. Kysymys oli siis itsen konstruoinnista materiaaliseen muotoon annetussa kontekstissa (kuvataidekoulu, kaksi opettajaa, kodin, koulun, ystävien, ja lempipaikkojen sekä nykytaiteen työpajan kontekstissa). Yhteismuotoutumisen oppimisessa keskeiseen sijaan nousee kokeellisuus ja tutkiminen, etsiminen, mutta myös pohdiskelu, kriittisyyskin ja ennalta-arvaamattomuus.

V:n marionetti on dividuaali

V kuvaa tekemisprosessia seuraavasti:

> V: Mulla oli taas se että ei tätä, mä en keksi tästä yhtään mitään..sitt yhtäkkiä mä sain sen idiksen ja sitten sitä oli huomattavasti...mulla on aina sillain, että se niin kauan kauheeta ja voiei kunnes mä keksin jotain sen idean ja sitten se onkin menoa...hahhaa [nauraa] sitten ei ookaan takasinmenoa ja sitten....voi olla että että ...enmä voi tehdä tätä että mä yritän keksiä jotain muuta mutta.../../ sitten voi tehdäkin toisen mutta sitten voi ruveta että ois sittenkin pitäny tehdä se toinen et se ois kumminkin ollu parempi. Mä oon sitä mieltä että se idea joka tulee ekana siihen kannattaa tarttua koska se on luultavasti se oikee idea ..
>
> Minä: Ahaa! Mistä sä tiedät että se idea on sitten oikee?
>
> V: No koska musta tuntuu että se on ensimmäinen fiilis ja että jos se tulee sulla ekana mieleen ..mikä ajatus sulla on ollu siitä että...emmä usko että voi tehdä niin että on joku ...että saa jonku ajatuksen ...emmä usko että voi saada sillee niiku paremman siitä..tai voi keksii jonkun ja siitä vois tulla paljon hienompi mut se ei ois pakosta enää sitä omaa itteä enää..on voinu saada idean vaikka jostain toisen työstä eikä se ookaan enää omaa itteä vaan sitten se on jotain toista...toisesta ihmisestä.

V päätyi tekemään tikku-ukkoja puutikuista, koska omien sanojensa mukaan

> [i]dis tähän tuli siitä kun kerrottiin että mitä pitää tehdä...että EIKÄ! Emmä keksi tällasesta yhtään mitään...mutta sitten Enisa [työpajan varsinainen opettaja] sano että se voi olla semmonen tulitikkuaskinkin kokoinen niin mulle tuli ...mä aattelin että mä teen sen tulitikuista.. jotain tikku-ukkoja..

mä tein ne tosin tollasista tikuista.. /../ sitten mä aattelin että mä voisin.. mä haluaisin... sitten mä halusin jotenkin lankaa käyttää siinä ja silleen että ne ois roikkumaan...

V teoksessa Minä-kartan neljä ”minäkuvaa” hahmottuivat seuraavasti:

1. Minä vanhempieni silmin:
mä olen tosi tomera ja pomo, mä oon kaikkialla menossa ja kaikkea teen.. sitten oon sellanen tosi tomera..

2. Minä kavereitteni silmin:
..mä oon aina se hullu ja se pelle joka säätää kaikkea sitten omasta mielestäni hauskoja (juttuja)...../../ ..kauhee seko..

3. Minä opettajani silmin:
koulussa taas mä oon sellanen kauhee hikke mutta ei opettajat tiedä yhtään millanen mä oon vapaa ajalla../../ ..että mulla ei oo mitään sosiaalista elämää että... [tässä kohtaa minä ja Enisa-opettaja alamme nauraa kovaa ääneen]

4. Minä itseni silmin:
..mä haluun olla silleen erilainen ..mä en haluu olla sellanen samanlainen kun kaikki muut...eli en tahdo mennä massan mukana ja mä yritän tehdä kaikkea erilailla sitten tää on silleen että HAA! älkää yrittäkökään tehdä musta mitään samanlaista kun kaikista muista...että minä olen tämä mikä olen... ni.

Esitellessään teoksensa syntyprosessia ja intentioitaan, V seisoo kädet sivuillansa, mutta huojuu ja pyörii paikallaan edestakaisin. Samalla hänen hän hymyilee koko ajan ja äänessä on myös hieman laulava (nouseva ja laskeva) intonaatio. Hän myös kertoo monisanaisemmin ja eloisammin kuin mitä on päiväkirjaansa kirjoittanut. Hänen puheensa alkaa kuulostaa samantapaisesti kudelmalta kuin hänen teoksensa, jota hän punoo teoksensa ja itsensä, vanhempiensa, kavereittensa, opettajiensa ja läsnä olevien kuulijoidensa ympärille. Tämä teosesittely muodostaa oman performatiivisen tasonsa suhteessa tilateokseen. Tilanne on jännittävä, mutta oman teoksen esittely on kutkuttavaakin, sillä se on ollut haasteellista ja V on lopputulokseensa tyytyväinen. Kaikki muut oppilaat eli kuvataidekouluystävät sekä opettajat, Enisa ja minä katsomme V:tä. Omalaatuinen huojunta voisi kertoa teoksen ja tilanteen, muiden oppilaiden ja opettajien ”kritiikkitilanteen” vaikuttavan affektiivisesti V:hen. Huojunta on eräs tapa lisätä kehon liikkuvuutta ilman sen kummempaa merkitystä. Huojunnan avulla V kykenee myös heiluttamaan hiuksiaan. Hän kehollaan tällä tavoin resonoi teokseensa ja kenties samastuu ”omalaatuiseen-teos-minuuteensa”. Teoksessa olevat puutikku-ukothan nimenomaan pyörivät lankojen varassa. Puutikku-ukoilla ei ole myöskään kasvoja (vain valkoinen raidoitettu neliö päänä, jäsenissä suuret nivelet, kuin mannequin-nukella) ja ne ovat muutenkin varsin abstrahoituja.

V:n minä-kartassa on nähtävissä myös affektin toiminta. Sen vektorimainen kudelma, josta puutikku-ukot roikkuvat jäseniään taivutellen ja reagoiden verkon magnetismiin, virtaukseen, muodostaa jo sellaisenaan topologian, josta hahmottuu subjektiviteetti verkostona. V:een neljä pysäytettyä ”minuutta” (tomera+hullu-pelle+kauhee hikke+erilainen) värillisen villalangan sekä liimattujen ja maalattujen puutikkujen minuuden aistimuksina. Deleuzen mukaan taide onkin (vain) aistimusblokkeja eli affektien ja perseptien tiettyjä sommitelmia.[278] ”Taideteos on aistimusolento eikä mitään muuta: olemassa itsessään.”[279] Materiaaliensa avulla taide pyrkii erottamaan itse asiassa perseptit havainnoista ja havaitsevan subjektin tiloista sekä affektit tuntemuksista. Affektit ovatkin juuri ihmisen tulemista

278 Deleuze 1993, 168. *Perseptillä* Deleuze viittaa havaintoon, joka on riippumaton ne kokevan tilasta.

279 Ibid., 169.

ei-inhimilliseksi.[280] Cezannen sanoin: ”Emme voi säilyttää hetkeäkään ohi kuluvasta maailmasta, ellemme itse muutu siksi”. ”Me maalaamme, veistämme, sävellämme ja kirjoitamme aistimuksilla – ja aistimuksia./../ Tässä suhteessa maalaaminen on vain maalaamista…”[281] Tähän aistimusolentoon kuitenkin sisältyy myös katsojat: taideteoksen kanssa ”me” tulemme.[282]

Toisaalta V:n vastauksessa, koskien tekemisprosessin vaikeutta, hän luottaa nopeasti ensimmäiseen ideaansa, joka tulee.[283] Affekti tulee idean muodossa ikään kuin ajatusta nopeammin. Se tulee jostain (ulkoa) ja se aistitaan aistimuksena tai mahdollisesti ideana. Se affektoi kehon, materian ja tuottaa edelleen affektoituna ideoita. Se liikuttaa syvästi ja siihen voi luottaa varmasti, kuten V tekee. Se saa myös koko prosessin liikkuvuuden tilaan lisäten toiminnan intensiteettiä. Teoksen idea näyttäytyikin näin monelle työpajan oppilaalle. V toteaa vielä hienosti, että ”sitten se onkin menoa… hahhaa [nauraa] sitten ei ookaan takasinmenoa.”

V:n teoksen tikku-ukot voi ajatella olevan eräänlaisia marionetteja. Toinen kiinni kaulastaan ja toinen kädestään minuuden kartassa. Atte Oksanen puhuu kontrolliyhteiskunnan (in)dividuaalista marionetin kaltaisena: ”Marionetin ei tarvitse pohtia olemassaoloaan, riittää että hän tuntee olevansa olemassa. Marionetti- dividuaalin ongelmana on, että hänen olemassaolonsa tuntuu kaikesta huolimatta tyhjältä. Hän on elävältä kuollut vampyyri tai zombi, joka etsii pakonomaisesti itseään.”[284] Tämänkaltainen individuaatio tulee esille selvästi teos-minuus-verkostossa.

Lopputuloksina oli minuuden sijaan moneuksia. Oppilaiden ”minuus” avautuikin laajaksi spektriksi olemisen tapoja ja intensiteettejä, yhteyksiä toisiin kehoihin, tiloihin, tilanteisiin, materiaaleihin, emootioihin, tarinoihin, fantasiaan ja outouteen, arkipäivän rutiineihin ja hyvään käytökseen, villiyteen ja eläimeksi-tulemiseen. Korostuvana teemana oli outo-hassu-omalaatuinen-puhelias versus kiltti-kohtelias-ystävällinen-vastuuntuntoinen-hiljainen –”itseys” tai affekti.[285] Nykytaiteen työpajassamme vierailivat molemmat. Tai niiden kaikki lukemattomat variaatiot. Affektit muotoutuivat materiaaleihin aistimuksina, jotka kohtasivat meidät muut yleisönä ja joiden yhteenliittymissä me varioiduimme jälleen hieman erilaisiksi.

280 Ibid., 174.

281 Ibid., 170–171.

282 Ibid., 174.

283 Haastattelu toukokuussa 2012.

284 Oksanen 2006, 119.

285 Litteroidut päiväkirjat, yhteenveto.

7

MAALAUS-POHJISTA TAPAHTUMIEN VIRTAUKSIIN

~~ydinkonteksti:~~ Nykytaide

Kolmannessa pääkappaleessa käsittelen nykytaiteen määrittelyä, historiaa ja muutosta, jonka se toi tullessaan abstraktin taiteen jälkeen. Mielestäni kyseiset muutostilat, osoittivat tietä kohti katsojaa ja tämän kokemusta: teoksen kohtaaminen sai yhä fyysisempiä, kehollisempia muotoja irtaantuen representationaalisista viittauksista teoksen ulkopuoliseen maailmaan.[286] Tämän tendenssin myötä aletaan puhua nykytaiteen performatiivisuudesta. Myös taideteoksen materiaalisuus nousee keskeiseen rooliin (modernismi). Käsitetaide puolestaan pyrki irtaantumaan aineen kahleista dematerialisaatiossaan muuttaen taiteenteon filosofiseksi käytännöksi, luoden teoksia kuten filosofit käsitteitä.[287] Taiteesta tuli taiteen määritelmä itsessään. Jo abstraktismissa voidaan nähdä tämän suuntaista tendenssiä, jonka formalistinen kritiikki toi pintaan sanan mukaisesti – taide tapahtui maalauksen pinnassa. Myös taiteen konteksti laajeni taideinstituution näkyväksi tekemiseen taiteessa. 1960-luvun minimalismi, maataide ja käsitetaide kuin myös performanssi (*happening*) loivat nykytaiteen laajennetun kentän, jossa kehollisuus sekä performatiivisuus, taideinstituution poliittisuus, yhteys teoriaan ja materiaalis-affektiivisuus tulevat esille yhteenkietoutuneina ulottuvuuksina.[288] Näiden ilmiöiden ”huipentumana” esittelen Simon O’Sullivanin nykytaidekäsityksen, joka pohjautuu väljästi Deleuzen ja Guattarin filosofiaan. O’Sullivanin nykytaidekäsityksen keskeinen elementti on eettis-esteettinen ulottuvuus.

Syy miksi käsittelen nykytaiteen historian muutostiloja taideteoksen muodossa ja toimintavassa ja merkityksessä, olemisentavassa, perustuu myös siihen seikkaan, että nämä teosmuodot ja taiteelliset strategiat sisältyvät suunnittelemaani ja toteuttamaani nykytaiteen työpajaan Kauhajoen kuvataidekoulussa. Valitsin juuri valokuvan, tilataiteen, käsitetaiteen, ympäristötaiteen ja performanssin, koska nämä ovat myös itselleni tutuimmat keinot, mutta ei välttämättä oppilaille tutuimmat. Toki näiden lisäksi käytimme hyvin tuttuja mediumeita kuten maalausta ja piirustusta sekä lopuksi tarinan kirjoittamista. Lisäksi nykytaiteen muutospyrkimykset 1960-luvulta alkaen mullistavat taideteoksen käsitteen laajentaen sen tilaan, keholliseen ulottuvuuteen – samaan missä katsoja-kokijakin on –

286 Toki nämä viittaukset ovat tulleet takaisin nykytaiteeseen ja ovat olennainen osa taidetta tänäkin päivänä.

287 Tämähän on filosofian perustehtäviä myös Deleuzen ja Guattarin mukaan: luoda käsitteitä. Ks. esim. Deleuze&Guattari, 1993, 16–17.

288 Molemmissa on myös paljon yhteistä ja molemmat painottavat kehon affektiivisuutta ja muutostilaa taiteen kohtaamisessa. Intialaisen estetiikan *rasa*-teoriaa on verrattu Aristoteleen *katharsikseen*. Katso Virtanen 1988.

sekä poliittisen sfääriin, mikä kaikki on merkityksellistä affektiivisen ja materiaalisen näkökulmani kannalta.

Nykytaiteella tarkoitetaan yleensä aikalaistaidetta eli taidetta meidän ajaltamme. Tätä kautta se voidaan laajentaa koskemaan kaikkea taidetta, jota nykyaikana tuotetaan, esimerkiksi ite-taidetta, tapahtumataidetta, keskustelutaidetta, julkista taidetta tai vaikkapa harrastajataidetta tai jopa vanhan taiteen uusia tulkintoja ja lähestymistapoja taidekonteksteissa.[289] Irmeli Hautamäen mukaan nykytaide voidaan ymmärtää osaksi modernia taidetta, jonka katsotaan alkaneen 1800-luvun puolivälissä muutoksista, jotka ilmenivät katkoksena klassiseen kuvatraditioon.[290] Tämä moderni taide jatkuu hänen mukaansa yhä edelleen muotoaan muuttaen nykytaiteessa. Hänen mukaansa nykytaiteen historia alkaa jo toisen maailmansodan jälkeen.[291]

Toisten ja ehkä yleisempien näkemysten valossa nykytaiteen katsotaan alkavan 1960-luvulta.[292] Samoihin aikoihin sijoittuu postmodernin diskurssin esiinnousu ensiksi lähinnä humanistisessa tutkimusotteessa.[293] Postmoderni taide ja diskurssi taiteen laajempana tulkintana, joka ulottuu visuaaliseen kulttuuriin ja kuvan alueelle intertekstuaalisena, voisiko sanoa rihmastollisena ilmiönä, on osaltaan nykytaiteen kehitystä. Postmodernia luonnehditaan usein painotuksiltaan tekstuaaliseksi ja semioottiseksi. Käsitetaide, ja sen uudempi versio uuskäsitetaide, vie nykytaiteen omalta osaltaan taideteorian ”ytimeen” ja paljastaa taideinstituution sidonnaisuuden taloudellisiin, kulttuuripoliittisiin instituutioihin sekä erilaisiin katsomisen konventioihin avaten uraa nykytaiteelle tyypilliseen eettis-esteettiseen asenteeseen, mikä

289 Esimerkiksi Kasselin Dokumenta 12 vuonna 2007 esitteli kuraattoriensa ideoimana Wilhelmshöhen linnan taidekokoelmia osana nykytaiteen näyttelyä. Linnan kokoelmat käsittävät mm. preussilaisen Konstantinopolin suurlähettilään Heinrich Friedrich von Diezin piirros- ja maalaustaidetta Persiasta, Kiinasta, Ottomaanien valtakunnasta ja Euroopasta 1400–1600-luvuilta. Näiden teosten lomaan oli ripustettu nykytaideteoksia. Samaan tyyliin toimittiin Kasselissa 2017.

290 Hautamäki 2010.

291 Irmeli Hautamäen mukaan käsite moderni taide on erottelukykyisempi kuin nykytaide. Siksi se on tärkeä myös teoreettisesti. Siitä nykytaiteesta, jonka ajan hammas muokkaa, tulee jälleen osa laajempaa modernia taidetta ja jälleen tilalle astuu uusi nykytaide. Edellä mainittu klassinen kuvatraditio piti sisällään universalismia: ”Klassinen taide nojasi yhtenäisiin ajan ylittäviin periaatteisiin, jotka sekä taiteilijoiden että taiteentuntijoiden oletettiin tuntevan.” Tällaisia ei nykytaiteessa enää tunnisteta. Ks. Hautamäki.

292 Katso esim. Lintinen 1989.

293 Kuusamo 1990, 137.

näkyy esimerkiksi feministisessä taiteessa ja tulkinnassa. Tässä yhteydessä myös kehollisuus (ruumiillisuus) astuu kuvaan, vaikka ensivaiheessaan erilaisten kehojen esittämisenä eri medioiden representaatioina.[294] Toki performanssitaiteen historiassa kehollisuus, taiteilijan oma keho, on toiminut teoksena jo pitkään, Yves Kleinin ajoilta tai Marcel Duchampin… ja dadaistien.

Altti Kuusamon mukaan postmodernismi on modernismin teoreettisten oikeutusten kritiikkiä. Vasta tämä postmoderni problematiikka kyseenalaisti modernismin, ”puhtaan taiteen”, teologian.[295] Hänen mukaansa kuvan postmoderni ei olekaan kuvassa itsessään vaan tulkinnallisessa diskurssissa, joka sitä ympäröi ja haastaa. Modernismi epäonnistui autonomiaestetiikkansa vuoksi, jolla se eristyi omalakiseksi, muusta yhteiskunnallisesta toiminnasta irtonaiseksi toiminnakseen.[296] Alettiin puhua ”puhtaista muodoista ja kuvan pinnasta”. Samaan aikaan maalikerroksen paksuudella oli yhä enemmän läsnäolon vaikuttavuutta. Taiteesta tuli itsensä aihe, kuten Jacques Rancière on todennut: ”Saman pinnan täytyy palvella kahta tehtävää: sen täytyy olla vain itselleen, ja sen täytyy demonstroida se tosiasia, että se on vain itselleen. Mediumin käsite takaa tämän vastakohtien salaisen ykseyden.”[297]

Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin muotoilema affektiin keskittyvä taidekäsitys korostaa kuitenkin taideteoksen singulaarisuutta. Tai oikeastaan affektin singulaarisuutta. Tätä kautta taideteos on omalakinen, oma maailmansa, viittaussuhteiden universumi.[298] Sillä on kuitenkin eettis-poliittisia seuraamuksia.[299] Kyseessä on jonkinlainen hybridiversio modernismista.

294 Lintinen 1989 ja esim. Kontturi, Kuusamo, Markkula, Sihvonen 2014. Mielenkiintoista myös miten ”ruumis” muuttuu pikkuhiljaa, yleistyy vähemmän kuolemaan viittaavaksi ”kehoksi” jossain 2008–2010.

295 Kuusamo 1990, 136–145.

296 Modernit taiteilijat halusivat keskittää huomionsa nykyisyyteen ja luoda uutta kuvaa todellisuudesta uusin keinoin. Modernin taiteen muuttuessa 1950-luvulta alkaen yhä abstraktimmaksi, lisääntyi taiteen yhteydessä käyty tulkinnallinen diskurssi entisestään. Tom Wolfe tiivisti asian 1975: moderni taide tuli täysin kirjalliseksi ja vain kuvitti teoreettisia tekstejä. Modernismi määritteli itseään traditionvastaisuudella ja vuosisadan vaihteen suurella vallankumouksella. Tämän tyyppistä ”evolutiivista taidekäsitystä” on kritisoinut mm. Altti Kuusamo, jonka mukaan vuosisadan vaihteessa ei tapahtunut mitään mullistava.

297 Kuusamo 2014, 88.

298 Guattari 2010.

299 Ibid., 120.

Taiteen muutospyrkimyksiä 1960-luvulla

Nykytaiteen historia voidaan ulottaa 1960-luvun taiteeseen, jolloin taideobjekti alkaa pelkistyä abstraktismin seurauksena monokromaattisiksi pinnoiksi ja lopulta abstrakteiksi veistos-maalauksiksi. Minimalismi vie abstraktismin ääritilaansa. Toinen ääritila avautuu käsitetaiteessa, kun taideteos ”dematerialisoituu” ja problematisoi koko taiteen tuottamisen ja olemisentavan.[300] Jo tuolloin alkoi esiintyä teoksia, jotka olivat hajoavia, väliaikaisia tai pelkkiä prosesseja. Keskeiseksi tällöin nousee havaitseminen, kokemus, katsomistilanne sekä taiteentuottamisen ja esittämisen käytännöt. Käsitetaiteen oma historia ulottuu avantgardetaiteeseen ja mm. Marcel Duchampin perintöön. 1960-luvun veistotaiteen muuntuminen minimalismissa puhtaasti abstrakteiksi ja paradoksaalisesti täysin konkreettisiksi, ei-representationaalisiksi tiloiksi, sysää tilataiteen ja maa- ja ympäristötaiteen liikkeelle.

Rosalind E. Krauss muotoili käsityksen kuvanveistotaiteen laajennetusta kentästä, jonka hän määritti artikkelissaan vuonna 1979 *October*-lehdessä. Siinä kuvanveistotaide jalustalla pönöttävästä patsaasta laajentuu tilataiteeseen, paikka-rakennelmiin, aksiomaattisiin rakennelmiin (joihin lukeutuvat osittain minimalistiset veistokset ja joissa tapahtuu jonkinasteinen laajentuminen arkkitehtuurin todelliseen tilaan).

Abstraktin taiteen käsitteellistyminen yhä abstraktimmaksi 1950-luvulla edelsi minimalismia, abstraktismin äärimmäistä muotoa. Minimalismi osoitti, ettei valkoinen kuutio merkitse enää jotain muuta kuin sitä mitä se tautologisesti ja konkreettisesti on: valkoinen kuutio.[301] Maalaustaide ja kuvanveisto lähentyivät niin, ettei niitä enää kyennyt erottamaan toisistaan. Yksiväriset maalaukset gallerian seinillä tai lattioilla virittivät katsojien – ja kriitikoiden – silmät siihen valkoiseen kuutioon, jossa taideteos-esineet lepäsivät: galleriatilaan. Siirryttiin installaatioiden aikaan.

Richard Wollheim otti käyttöön termin Minimal Art vuonna 1965 kuvaamaan teoksia, joiden esteettinen ilme näytti riippuvan paradoksimaisesti taiteellisen sisällön puutteesta.[302] Galleriatilan ja museotilan valkoisuus oli tarkoitettu eristämään teokset muusta maailmasta omalakiseksi universumikseen, jotta häiritsevät konnotaatiot, kaupallisuus,

300 Rajanveto voidaan ulottaa myös toiseen maailman sotaan, jonka jälkeinen taide on nykytaiteen historiaa kuten Irmeli Hautamäki katsoo asian olevan laita. Hän näkee nykytaiteen silloin myös lukeutuvan osaksi modernia taidetta, sen viimeisimpänä vaiheena. Hautamäki 2010.

301 Tom Sandqvist kirjoittaa tästä teoksessaan *Den meninglösa kuben*, jossa hän käyttää esimerkkinään mm. Robert Morrisin kuuluisaa veistosta *White Cube* vuodelta 1965.

302 Wollheim 1965.

muut materiaalisuudet tai muut visuaalisuudet eivät sekoittuisi taiteen ylevään pyhättöön.

Minimalismia kritisoitiin myös tiukasti. Erityisesti myöhemmin modernistina pidetyt kriitikot Clement Greenberg ja Michael Fried esittivät vastalauseensa. Greenbergin mukaan juuri maalaus- ja veistotaiteen sekoittuminen toisiinsa oli ”modernin taiteen dialektiikan” vastaista. Kummankin tuli löytää niille ominaisin, niiden olemukseen ja välineeseen sopivin ilmaisu. Friedin mukaan puolestaan minimalismi aiheuttaa teatraalisen vaikutuksen katsojaansa, sillä vierailleessaan minimalistisessa näyttelyssä katsojasta tulee kuin näyttelijä ja veistoksista/maalauksista kulisseja, joiden keskellä tämä liikkuu.[303] Hänen mukaansa Morrisin kaltaisten taiteilijoiden näyttelyistä tulee spektaakkeleita, joissa teoksen havaitseminen esteettisesti korvautuu katsojan osallistumisella ja havainnon suuntautumisella teosten ulkopuoliseen tapahtumaan. Tämän Fried näki minimalismin virheenä.[304]

Friedin lausunnosta näkyy kuitenkin juuri minimalismin tuoma uusi taiteellinen ajattelu, joka suuntautuu tilaan. Taideteosta ympäröivä, sen kontekstoiva tila on keskeinen tekijä teokselle, ei suinkaan neutraali ei-mikään tausta, joka eristää teokset ympäröivästä maailmasta.[305] Valkoiseksi kuutioksi on myös kutsuttu tätä galleriatilaa, joka mahdollistaa minimalismin – mutta myös muunkin abstraktin taiteen – toimivuuden taiteena.[306] Samalla Fried ymmärsi katsojan aktivoituneen tilan vuorovaikutteisena osatekijänä, josta kehittyi nykytaiteen merkittävä ja uudistava tekijä Malin Haydenin mukaan tämä ”valkoisen kuution lokaalisuus” syntyi varhaismodernistisen salonkityyppisen näyttelytilan vastapainoksi, ja se pyrki juuri neutraalisuuteen, epäefektiivisyyteen, häiriöttömyyteen koskien taideteosta ja sen kokemista tilassa. Galleriatilan tuli olla vapaa elämän, historian tai kulttuurin ajasta ja sen luomista merkityksistä. Galleriatian tuli olla siis universaali, jollain tavalla ikuinen. Tämä tila aktivoi myös katsojan kokemaan – ei vain kolmiulotteisen – vaan neliulotteisen tilan, johon aika siis luo liikkeen.[307]

Mary Anne Staniszweski onkin todennut ensimmäisten modernin taiteen näyttelytilojen arkkitehdin Alfred H. Barrin suunnitelmissa MoMaan taustalle hahmottuvan universaali katsojasubjekti, jota hallitsi epähistoriallinen,

303 Fried Artforumissa June 1967.

304 Ibid.

305 Tämän tosin oli jo Duchamp eksplikoinut *ready-made*-teoksillaan 1910-luvulla.

306 Hayden 2003, 59.

307 Ibid., 62–64.

yhtenäinen itsen suvereenius.[308] Staniszewski huomauttaa kuitenkin, että tällainen neutraali näyttelytila-ajattelu on kaukana neutraalista. Se tuottaa voimakasta ja toistuvaa sosiaalista kokemusta, joka tehostaa katsojan autonomian ja itsenäisyyden tajua. Sen taustalle kätkeytyykin museoiden näyttelypolitiikka ja usein valkoisen muurin taakse.[309] Tässä tapauksessa katsoja myös astuu teokseen/tilaan sisään eli installaatioon. Tämä tietysti poikkeaa museoiden ja gallerioiden toiminnasta, joka pohjautuu kokoelmien hallinnointiin.

Tämä yhdessä minimalismin suosiman moduuliperiaatteen ja maataidekokeilujen kanssa johti installaation syntymiseen teosmuotona. Moduulirakenteessa toistetaan systemaattisesti ja symmetrisesti samankaltaisia muotoja, jotka näin levittäytyvät tilaan. Tästä on hyvänä esimerkkinä esim. Walter de Marian tai Sol Lewittin teokset. Edellä mainittu Rosalind E. Kraussin kuvanveistotaiteen laajennettu kenttä hahmottaa hyvin tilannetta semioottisella nelikentällä, jossa kuvanveisto siis avautuu maiseman ja ei-maiseman ja toisaalta arkkitehtuurin ja ei-arkkitehtuurin dikotomiaparien kautta.[310] Käsitetaiteessa tämä ajatus ja käytäntö muotoutuu vielä laajemmalle.

Minimalismin yhteydessä onkin puhuttu teatraalisuudesta ja performatiivisuudesta. Haydenin mukaan minimalistinen veistos voidaankin määritellä juuri representaation puuttumisen kautta. Representaatio on kadonnut taideobjektista minimalismissa, mikä merkitsee, ettei tällaisella taideobjektilla ole yhteyttä johonkin sen ulkopuoliseen asiaan. Minimalistinen veistos on vain itseensä viittaava, itsenäinen, fyysinen olionsa.[311] Käsittelen minimalismin performatiivisuutta tarkemmin kappaleessa Nykytaide performatiivisena ilmaisuna.

Vähitellen kehittyi ajatus tehdä jotakin täysin muunlaista taidetta kuin valkoisten gallerioiden kaupalliseen ja elitistiseen markkinointiin tähtääviä,

308 Ibid., 64. Tämän subjektin taustalla puolestaan oli hänen mukaansa aikakauden individuaalin ihanne, jota sovellettiin myös taideteoksiin: ”estetisoitu, autonominen, näennäisen ’neutraali’ näyttelymetodi” perustui siis Amerikkalaiseen Unelmaan (sen mytologiaan). Sen liberaalidemokraattisen ideologian mukaanhan autonominen, itsenäinen individuaali syntyy maailmaan luonnon oikeuksien ja vapaan tahdon varustamina.

309 Ibid., 65. Vastaavanlainen valkoisen kuution lokaalisuuden kehitys toteutui Euroopassa mm. Bauhaus-koulun modernismin laboratorioissa. Väljästä valkoisesta tilasta tuli ylellistä ja ”vapaata” taiteen plastisuutta. Toisaalta mm. uusplastisistit pyrkivät tietoisesti irti, kuten olen edellä todennut, irtonaisista taideobjekteista kohti yhtenäistä, kolmiulotteista esteettistä tilamuotoilua.

310 Krauss 1979. 201.

311 Hayden 2003, 75.

fetisistisiä, eteerisiä ja merkityksiltään epämääräisiä abstrakteja teoksia. Robert Morris kokeili huopaa pehmeissä veistoksissaan, Christo paketoi Philadelphian taidemuseon näyttelyhallin lattian, Robert Smithson rakensi *Spiraaliaallonmurtajan* Utahiin Isolle Suolajärvelle. Micheal Heizer siirsi 240 000 tonnia maata ja kiveä teoksessaan *Kaksoisnegatiivi*. Näissä teoksissa taiteilijat eivät askaroineet enää eteeristen abstraktioiden kanssa vaan hyvin konkreettisten tilojen, maisemien ja maa-aineksen kanssa. Usein maataiteen teokset olivatkin luoksepääsemättömiä, autiomaihin ja hylättyihin paikkoihin sijoitettuja. Tästä syystä niiden dokumentointi nousi merkittävään rooliin. Toisaalta Douglas Hueblerin puhui jo 1968 vain paikkojen merkitsemisestä ja dokumentoimisesta merkittävämpänä ja riittävänä ehtona teoksen syntyprosessissa. Maataiteelle oli ominaista luonnon, luonnonvoimien ja ihmisen yhteyden korostaminen. Walter de Maria teoksessaan *Lightning Field* vuodelta 1977, jossa noin neliömailin kokoisella alueella Uudessa Meksikossa on 400 ukkosenjohdatinta, korostaa dramaattisella tavalla tätä yhteyttä.[312] Itse asiassa de Marian teoksen aktiivinen tekijä, subjekti, onkin itse luonnonvoimat, ukkonen ja salamat, jotka sen päärooliin asettuvat metallitankojen kentän toimiessa kantavana rakenteena, näyttämönä. Materiaalisuus näyttäytyy voimakkaana, itsenäisenä ja vastustavana tekijänä, subjektina näissä teoksissa.

Maataide siirtyy kuitenkin toiseen kategoriaan, kun teoksen suunnittelu, dokumentaatio, ideointi ja sanallinen selvitys muodostuu keskeisimmäksi elementiksi. Tällöin puhutaankin käsitetaiteesta.

Joseph Kosuth on liitetty käsitetaiteen paradigmaattisimpiin tekijöihin. Hänen tiukan asialliset, dokumentaariset ja kielen ja representaation merkityksiin liittyvät, arkiesteettiset teokset tihkuvat käsitetaiteen ydintä. Teokset ovat kuin oppikirjaesimerkkejä taiteen perusteista, taideteoksen toimintatavoista, teoreettisesti esitettynä. Joseph Kosuth onkin todennut, että taide on taiteen määritelmä. *Art is the definition of art.*[313] Mielestäni tämä lausahdus linkittyy Deleuzen ja Guattarin taidekonseptioon, jossa taide on oma maailmansa, oma aistimusolentonsa, vaikka he suhtautuivatkin melko nuivasti käsitetaiteeseen.

Erityisen merkittävä teosmuoto, joka syntyi jo 1950-luvun loppupuolella, oli erityisesti Claes Oldenburgin ja Allan Kaprowin luoma *happening*. Taidetapahtuma, jossa yleisö oli varsin aktiivisestikin mukana luomassa uutta olemisentapaa, joka ei olisi perinteistä teatteria, ei musiikkikonserttia eikä kuvataidenäyttelyä. Keskeiseksi tällöin nousee kokemus, sekä

312 Alueelle pääsee yöpymään mökkeihin ja kokemaan teos vain kuutena kuukautena vuodessa.

313 Samanhenkisiä teoksia tekivät mm. Lawrence Weiner, Hanne Darboven, Douglas Huebler, Victor Burgin, Marcel Broodthaers, John Baldessari, Barbara Kruger.

tilanne. Michael Kirby on ensimmäisiä teoreetikkoja, joka on analysoinut happeningejä uutena genrenä. Hänen mukaansa happeningejä määritti niiden nonverbaalinen luonne, itsenäisten, teatraalisten sekvenssien avulla luotu kokonaissommittelu, eikä aikaan, paikkaan tai toimijan luonteeseen kiinnitetä varsinaisesti huomiota. Toimijoiden tehtävät voidaan toteuttaa vapaasti varioiden, eikä eroilla ole merkitystä. Esiintyjä/toimija toimii ennen muuta funktionaalisesti, ei esteettisin eikä luovin perustein.

Taiteen laajemmat kontekstit: kontekstualismi ja naturalismi

Käsitetaiteen esiin nousun aikoihin amerikkalainen taidefilosofi George Dickie julkaisi artikkelin Defining Art vuonna 1969.[314] Siinä hän formuloi institutionaalisen taideteoriansa ensimmäistä kertaa. Siinä keskeiselle sijalle nousee sosiaalinen instituutio, taidemaailma, jonka myötävaikutuksella taideteoksen status määritellään. Dickietä aiemmin taidemaailmasta oli puhunut toki jo Arthur C. Danto omassa teoriassaan. Hänen mukaansa taideteoksen ymmärtämiseen tarvitaan muutakin kuin näkyviä ominaisuuksia teoksessa itsessään. Tarvitaan erityinen atmosfääri, jonka luo taiteellinen teoria ja taidehistoriallinen tieto, joita hän kutsuu yhdessä taidemaailmaksi.

George Dickie esitteli institutionaalisen taideteoriansa seuraavalla tavalla: taideteos on artefakti, jonka tietyt aspektit ovat asettaneet sen ehdolle taidemaailman arvostamista varten.[315] On sanottu, että sekä Danton kuin myös Dickien teoriat ovat syntyneet paljolti niiden muutosten kautta, joita taideteoksen olemisentavassa tapahtui juuri avantgardetaiteen myötä. Jo Marcel Duchampin *ready-made*-objektit herättivät hämmennystä ja kysymyksiä taideteoksen luonteesta, mutta meni 50 vuotta ennen kuin tämä pohdinta ja muutosvoima pääsi toden teolla vaikuttamaan. Dickien teoriaa voi pitää tällaisen ”uuden” ja muodoiltaan, tekniikoiltaan ja strategioiltaan laajentuneen taiteen puolustuksena. Institutionaalisen taiteenteorian uutuus oli sen painotus sosiaalisiin käytäntöihin ja sanoa selkeästi, ettei ole enää olemassa mitään näkyvää ominaisuutta tai materiaalista ulottuvuutta, jonka perusteella edes löyhästi taide määriteltäisiin.

Dickien ja Danton näkemykset voidaan lukea kontekstualismin piiriin. Kontekstualismi korostaa ajattelua ja diskurssia sekä havaitsijan positioita enemmän kuin taiteentekijän. Pauline von Bonsdorffin mukaan ongelmana

314 *American Philosophical Quarterly* -lehdessä 1969. Tämän jälkeen Dickie tarkensi ja syvensi teoriaansa teoksissa *Aesthetics: An Introduction* (1971) ja *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis* (1974).

315 Dickie 1971, 101.

tässä lähestymistavassa on juuri inhimillisen toimijuuden marginalisointi sekä taiteen tuottamisessa kuin myös sen kokemisessa.[316]

Naturalismi sijoittaa ihmiset luonnontieteiden, luonnon ja luontofilosofian kontekstiin. Naturalistiset teoriat kumpuavat 1900-luvun alusta ja kehittyvät myöhemmin 1950-luvun jälkeen kognitiotieteen tekoälytutkimuksen, tietokoneiden ja matemaattisen logiikan myötä. Inspiraatiota on haettu myös uudesta lapsitutkimuksesta ja evoluutioteoriasta. Nämä teoriat korostavat inhimillistä hyvää elämää ja yhteiskuntaa, johon päästään taiteen evolutiivisten ja kulttuuristen funktioiden kautta. Naturalismi taiteenteoriassa ymmärtää kaikki maailman kulttuurit erilaisina, mutta taidetta tekevinä. Naturalististen teorioiden päämääränä on usein selittäminen, koskee se sitten esihistoriallista taidetta, taiteen syntyä lapsen maailmassa tai taiteen kommunikatiivisia ulottuvuuksia yhteiskunnassa. Koska naturalismi käsittää kulttuuriset, biologiset ja antropologiset ulottuvuudet taiteen laajana kontekstina, on ymmärrettävää, että se myös on kiinnostunut tätä kautta taiteen ja ei-taiteen sekä taiteellistumisen ilmiöistä. Naturalismi on myös kiinnostunut inhimillisestä taiteen kokemuksesta, koska se on siis kiinnostunut inhimillisestä elämästä yleensäkin.[317]

Naturalismi ymmärtää siis taiteen kontekstin laajemmin kuin kontekstualismi, joka korostaa taiteen ja taidemaailman, sosiaalisten instituutioiden valtaa. Naturalismin mukaan tämä ei riitä vaan on tuotava taiteen ja evoluution näkökulma esiin. Taiteella on myös biologinen pohjansa. Taide on ollut merkittävä tekijä jo esihistoriassa, taiteen varhaisimmissa vaiheissa, sillä se on täytynyt olla ratkaiseva lajimme eloonjäämisenkin kannalta, ei siis vain kulttuurisena ”lisukkeena”. Taide ei kuitenkaan palaudu jäännöksettömästi biologiaan. Se on muutakin.

> Broad naturalism, or “naturalism of second nature,” is congruent with the views of thinkers such as John Dewey and Maurice Merleau-Ponty. Neither considered nature as opposed to humankind or culture, and both emphasized the continuity between life and mind, psychology and philosophy, and pleasure and value.[318]

Artifikaation, taiteellistumisen ilmiötä pohdittaessa – eli kysymyksiä liittyen taiteen ja ei-taiteen rajoihin – naturalismi näkee taiteellistumisen kenttänä, jossa ei yksiviivaisesti luokitella asioita taiteeksi ja ei-taiteeksi. Naturalistiset teoriat ymmärtävät taiteellistumisen avoimina suhteina selkeästi taideilmiöiden ja selkeästi ei-taideilmiöiden välillä. Taiteellistuminen

316 Bonsdorff 2012.

317 Ibidem.

318 Ibidem.

on avoin kenttä. Kyseessä ei ole vain terminologinen peli vaan aidosti erilaisten ilmiöiden ja käytäntöjen erot. Taide ei ole itsenäinen suhteessa talouteen, poliittiseen päätöksentekoon, sosiaalisiin suhteisiin tai kasvatuspäämääriin vaan se on vastustuskykyinen niille.[319]

Tässä mielessä tutkimukseni liittyy hyvinkin tiiviisti naturalismin kontekstiin. Kappaleessa Majavan reviiri käsittelin subjektiviteetin kysymystä sekä kehoa. Siinä esitin tarkemmin edellä luonnehditun naturalismin suuntaisen näkemyksen inhimillisen ja ei-inhimillisen, biologisen, materiaalisen ja kulttuurisen yhteenkietoutumista subjektiviteetin ja taiteen alueella. Naturalismi nykymuodossaan tulee myös hyvin lähelle posthumaanin tilanteen tulkintaa aikamme aikakaudesta, antroposeenista. Samoin Deleuzen ja Guattarin filosofia on mielestäni (uus)naturalismi-orientoitunutta, mikä varmasti osin juontuu myös Baruch Spinozan filosofiasta.

Nykytaide performatiivisena ilmaisuna

Nykytaidekäsitykseni nojautuu myös mm. Helena Sederholmin käsityksiin, jotka hän on jo muotoillut teoksessaan *Starting to play with arts education* (1998), jossa hän esittää nykytaiteen prosessiluonteen korostumisen performatiivisuuden strategiana: nykytaideteos ei ole omalakinen objekti, kuten modernismissa, vaan tapahtuma, joka tuottaa uudenlaista todellisuutta. Performatiiviset käytännöt pitävät sisällään laajan joukon erilaisia asioita kuten vaikkapa teatterinäytöksessä, urheilutapahtumissa ja rock-konserteissa. Tämä on Sederholmin mukaan tärkeä pitää mielessä, kun arvioidaan nykytaiteen kenttää tämän päivän kulttuurissa.[320] Itse asiassa myös action painting, abstraktin ekspressionismin eräs muoto 1960-luvulla, edustaa performatiivisen taiteen taustavaikuttajaa. Siinähän maalauskankaasta tuli nelisivuinen areena, näyttämö, jossa taidemaalarista tuli näyttelijä, kuten Harold Rosenberg kirjoitti:

> Since the painter has become an actor, the spectator must think in a vocabulary of action: its inception, duration, direction – psychic state, concentration and relaxation of the will, passivity, alert waiting. At a certain moment the canvas began to appear to one American painter after another as an arena in which to act—rather than as a space in which to reproduce,

319 Ibidem.

320 Sederholm 1998, 82–89.

> re-design, analyze or ”express” an object, actual or imagined. What was to go on the canvas was not a picture but an event.[321]

Samansuuntainen tapahtumaluonne avautui myös minimalistisessa taideteoksessa, joka on jotakin maalauksen ja veistoksen välimaastosta. Edellä mainitun Michael Friedin esseessä vuodelta 1967 todetaan, että minimalismissa, minimalistisessa taideteoksessa, katoaa raja teoksen ja katsojan väliltä. Vaikka Friedin analyysi onkin kriittinen minialismia kohtaan, onnistui se nostamaan esiin kehollisen katsojasuhteen valkoisen kuution lokaalisuudessa. Hän puhuu teatraalisuudesta negatiivisessa sävyssä, kun se yhdistyy kuvataiteeseen; teatraalisuus ei kuulu representationaaliseen taiteeseen, jossa esitetään kuvia asioista, perustelee Fried. Minimalistiset teokset kirjaimellisessa esineellisyydessään ovat epätaidetta, *non-art.*[322] Taideobjektin tulee olla keskipisteenä, ei katsojan. Kun katsoja nostetaan keskiöön, hämärtyy taideteos. Taideobjektista tulee minimalismissa este, joka tunkeutuu katsojan kinesteettiseen tilaan., eikä se näin ollen pääse vakuuttamaan katsojaa esteettisen arvostamisen kohteena. Friedin mukaan katsojan kehon ”ilmaantuminen” tilaan tuo myös teoksiin, esineisiin antropomorfisen aspektin. Hayden jatkaa Friedin analyysiä teatraalisuudesta ja performatiivisuudesta ja toteaa, että tällöin fokukseen kohoaa toinen henkilö, joka siis voi olla myös taideobjekti, sekä kokemisen tietoisuus. Taidekokemus on ”lavastettu” kuten on myös merkityksenanto tapahtumana. Se ei siis ole universaalia vaan paikkasidonnaista.[323] Tämä käy hyvin yhteen sen kanssa, mitä ovat Deleuzen ja Guattarin todenneet taideteoksesta affektien ja perseptien blokkina, ruumiista ilman organismeja, elimiä. Vaikka taidekokemus on ”lavastettu, näytelty” on se singulaarinen, ainutkertainen tapahtuma, kuten kaikki kokemukset. Tätä käsittelin jo kappaleessa Majavan reviiri, jossa puhuin tarkemmin kehosta ja subjektiviteetista.

Samoin John Deweyn näkemys kokemuksesta iduillaan olevana taiteena, parhaimmassa tapauksessa, viittaa mielestäni vahvasti performatiivisuuteen. Hänen erottelee taidetuotoksen taideteoksesta, jossa ensin mainittu on se, mitä perinteisesti ajattelemme teoksena (veistos, maalaus, sävellys jne.) ja viimemainittu ”taideteos” onkin toiminnallinen ja koettu asiantila. Dewey käyttää painokkaasti sanoja ”taideteos on sitä, mitä taidetuotos tekee, sen tekemistä”.[324]

321 Harold Rosenberg, The American Action Painters from Tradition of the New, originally in *Art News 51/8*, Dec. 1952, p. 22.

322 Hayden 2003, 96.

323 Ibid., 99.

324 Dewey 2010, 198.

B-Lin ilmestys

Nykytaiteen työpaja Kauhajoen kuvataidekoululla, tutkimustyöpajani, suuntautui installaatioiden jälkeen kohti haastavinta osuutta, performanssia. Sen opettaminen oli itselleni kokeellisinta antia työpajassa, sillä vaikka olin sitä aiemminkin jonkin verran opettanut, suhtauduin siihen nyt täynnä kysymysmerkkejä. Tämän seikan ikään kuin kruunasi yllätysesiintyminen erään oppilaan taholta, hänen tullessa tunnille, ohjeistuksen mukaisesti, ”voimauttavissa vaatteissa ja asusteissa”. Jouduimme paon viivoille. Ajastuksessa tapahtui mutkia ja katkoksia, pyrähdyksiä uusiin suuntiin..

Haastattelussa Enisa-opettaja toteaa B-Lin[325] ilmestyksestä, että se oli tärkeä tapahtuma ja että B/-Li otti opettajan paikan haltuunsa astumalla luokkaan B-Liksi pukeutuneena. Tunti, jolle hän ilmestyy yllättäen, on suunniteltu Minäkartta-tilateosten läpikäymiseen kuviskoulun yläkerran käytävällä. Edellisellä kerralla olemme tosin Enisa-opettajan kanssa maininneet, että performanssiin tutustuminen alkaa jo tällä kerralla ja olemme neuvoneet tuomaan ”voimauttavia vaatteita” tai lempivaatteita tai asusteita työpajaan. Myös musiikkia on voinut tuoda. Olemme kuitenkin muuttaneet suunnitelmaa edellisen viikon tuntien peruuntumisen vuoksi.[326] Eli olemme eri ajoissa kuin oppilaamme. B-Li todistaa sen elävästi kävelemällä sisälle hameeseen, peruukkiin, aurinkolaseihin ja naisten talvikenkiin pukeutumalla. Hän tervehtii Enisaa kimeähköllä äänellä ja sanoo ”hei!”. Kaikki hymyilevät. Minä ja Enisa-opettaja kommentoimme välittömästi uutta oppilasta:

B-Li: Hei! [kävelee vauhdikkaasti luokkaan keinahdellen eturiviin].

E: Heeeiiii....!! Voi että! Tämmönen makee giltsi...

[Z, R ja G hymyilevät, vain D katsoo totisena B-Lia]

E [nauraa]: Hyvä B! Sä aattelit heti niinku...

B-Li: En mä oo B.

M [hymyilee]: Vautsi-vau! Mä en meinannu...

B-Li [korkealla äänellä]: (korottaa ääntää) En mä oo B! Mä oon B-Li!

325 B itse käyttää tätä nimeä hahmostaan heti astuttuaan luokkaan 25.4.2012.

326 Enisan sairastumisen vuoksi.

E: Niin joo siis...(pyyhkii hiuksia otsaltaan ja katselee lattiaan ja hymyilee ja liikkuu hieman levottomasti)

M: B-Li?!! Vau! Täällä on ihan uusi oppilas!

E: Tervetuloa B-Li!

B-Li [nousee ja niiaa]: Kiitos!

M: Onko kaikki paikalla nyt? B ei sit oo paikalla, eikä A ja L.

E: Muuten kaikki on paikalla.

M [hymyilee tauotta]: Vautsi-vau! Raikasta päivän illan alkua kaikille!

Katselen Enisaa ja totean: Niin, oltiinko tässä jo päästy asiaan?

Elisa: Me hämmennyttiin kun tuli B-Li...(naurua).

Minä: Ihastuttavaa nähdä kaikkia ja...jaja... (käännyn taas Enisan puoleen) ...sen verran mä voisin tähän alkuun sanoa että ny tullu periaatteessa.... tosin mun täytyy uudelleen miettiä kun meillä on uusi oppilas että mitä tässä....mitä me tehdään...

E: kyllä.

M: ....että me käytäis niitä installaatioita läpi tänään ja tota....jaja..... mä samalla mietin ja puhun ja samalla mietin että....muuttuuko tää suunnitelma ny (nauraa).

E: Mä jo aattelin että sä kuumeisesti mietit sitä...tietysti me osaksi muutettiin sitä suunnitelmaa sen takia että viime viikon tunnit peruuntui..

Välittömästi B-Lin ilmestyttyä luokkaan, joudun hämmennyksen valtaan. Kuten muutkin. Kaikki hymyilevät B-Lin olemusta: Musta-punainen pesäpallolippis, valkosankaiset aurinkolasit, pinkki bolero, keltainen aluspaita, puolipitkä violetti hame, jossa kukkia ja bootsit, punainen huulipuna sekä pitkä tumma suora peruukki muodostavat B-Lin uuden pinnan, joka lähettää signaaleja ja affekteja ryhmään. Ryhmän muiden oppilaiden – s.o. tyttöjen – hymyt kertovat hämmennyksestä. B:n sijaan ryhmään saapuikin nyt B-Li.

Enisa-opettaja ja minä katsomme toisiimme (ainakin minä katson Enisaa kysyen ohjelmasta) ja mietimme ja selitämme huolellisesti mitä olimme ajatelleet ja suunnitelleet opetuskerralle. Samalla B-Lin johdosta ja hänen vaikuttaminaan mietimme kuumeisesti pitäisikö ohjelmaa nyt muuttaa. Tämä korostaa opettajien valtaa päättää siitä, mitä työpajassa tehdään ja miten toimitaan. Eli tämä *uurtaa työpajan tilaa*, kaavoittaa ja ruuduttaa, kontrolloi. Kuitenkin B-Lin ilmestyminen on saanut päätöksenteon opettajien linnakkeessa sekaisin. Ainakin hetkeksi. Hetkellä kun B-Li astuu sisään luokkahuoneeseen, olen koskettanut kädellä nopeasti niskaani.

Enisa: ...sit me Mikon kanssa aateltiin että meidän on luontevinta aloittaa niistä installaatioista...tänään...Mutta kun B-Li tuli tänne...niin..(nauraa)

Minä: ..kaikki on mennyt vähän uusiksi...(nauraa)

Enisa: (nauraa ääneen) opettajien pasmat on mennyt sekaisin.....tämä on juuri hienoa!

B-Li nyökkää ja hymyilee.

Pyörin tuolillani hermostuneesti ja kuuntelen kun Enisa-opettaja yrittää koota ohjakset tilanteessa. Hän korostaa, ettei installaatioita Minä-kartta tehtävästä (siis edellistä tehtävää) ole kunnolla yhdessä läpikäyty. Tämä on hänen mukaansa ”punainen lanka”. Tämän jälkeen kyselen, kuinka moni on muistanut tuoda ”voimauttavia/lempivaatteita tai asusteita” mukanaan. Yllättävästi aika moni on tuonut aurinkolaseja, kenkiä tai vaikkapa pupukorvat. Joku on tuonut musiikkiakin. Tämän jälkeen selitämme Enisan

kanssa suunnitelmiamme ja sitä, että perfosukellus (tätä nimeä emme tässä vielä käytä) eli performanssi/happening-kokeilu vaatii luokan järjestämistä eikä sitä voida tällä kertaa tehdä, vaikka olemme niin luvanneetkin. Muutan kuitenkin suunnitelmaa siten, että esittelemme ”The Paikan” (kuten sitä nimitän eli paikallisen hotelli-ravintolan diskon). Tämä paikka on kuitenkin varsinaisen performanssin esityspaikka. Tämä varsinainen performanssi on tarkoitus tehdä perfosukelluksen jälkeen.

Oma hämmentymiseni korostaa hyvin hämmennystäni, jota voidaan tulkita myös tilan siliämisenä. Ajattelu on singahtanut paon viivoille, jotka kiidättävät ajatuksiani useaan suuntaan ja puhumiseni käy epäloogiseksi. Useassa kohtaa tukeudun Enisan puoleen ja hän hyvin koittaakin pelastaa tilannetta ja hallintaa, mutta hetkeen minulta ei tule järkeviä kokoavia ajatuksia. Nämä paon viivat vievät tai yrittävät viedä työpajaa kohti performanssiin heittäytymistä, jotakin uutta ja ennalta suunnittelematonta, mutta lopulta hallinta vie voiton ja muutos ei toteudu. Muutos ei ole ilmeisesti tarpeeksi intensiivinen. Mutta olen transformaation tilassa melko pitkään. On yllättävää, että tilanne muuttuu sangen kontrolloiduksi näistä alkutunnelmista. Eikö transformaatiota oikeasti halutakaan?

Oppilaat ovat passiivisia ja sivullisia opettajien suunnitelmille ja keskusteluille, joihin he eivät voi vaikuttaa. Opettajat päättävät, mitä tehdään ja oppilaat seuraavat kuin näytelmää sivustakatsojina. Opettajat hallinnoivat aikaa, paikkaa ja ääntä (eli puhetta). Vain B-Li on uhmannut tätä opettajien linnaketta heittäytymällä uuteen asuun/positioon, mutta hänenkään keinonsa eivät pitkälle riitä. Opettajien puhetulva hukuttaa alleen kaiken. Opettajat myös naureskelevat ja katselevat toisiaan mietteliäinä eli ovat ilmiselvästi ”salaliitossa” oppilaisiin nähden. Tällä tavoin opettajat pitävät otteen asioista. On suunnitelmia ja ”mitä vaan voi tehdä”, mutta todellisuudessa opettajat tietävät, mitä tapahtuu seuraavaksi. Tämä on juuri uurretun tilan politiikkaa. He juonivat ja heillä on salattua tietoa siitä, mitä tapahtuu seuraavaksi. Tämän tajuan tässä nyt tätä kirjoittaessani, jolloin affekti avautuu jälleen minun ja materiaalini, pedagogisen dokumentaation väliin. B-Li on kuitenkin jo aiheuttanut opettajien suunnitelmissa myllerrystä. Itse sekoilen jopa vuorokauden ajassa: *Raikasta päivän illan alkua kaikille!*

Myöhemmin tehdyssä haastattelussa tästä seuraa varsin intoutunut keskustelu Enisan ja minun välillä. Näissä minun ja Enisa-opettajan välisissä tilanteissa usein päädymme varsinaiseen hepulikohtaukseen, sillä yllytämme toisiamme absurdiin huumoriin. Niin käy myös pohtiessamme aluksi hyvin vakavasti B-Lin ilmestystä. Sen affektiivinen voima edelleen saa meidät tolaltamme:

> Enisa: Tuli tosi hyvä positiivinen fiilis ..iloon sekoittunut yllätyksellisyys... täysin ennalta-aavistamaton...toki siis B:sta voi sen kuvitella mutta kun sitä ei ollu ajatellu....B:hän otti siinä pisteet kun sehän oli paras opettaja [alkaa

nauraa] meistä kaikista...siinä tilanteessa...B:n se veto oli paljon tärkeempi kun mitä me sun kanssa puhuttiin..että se teki sen meidän puolesta...se vei niikun hommaa eteenpäin...että ei parempaa voinu olla. Että mä koen sen hyvin positiivisena. Ja niille oppilaille että hitsit toi teki sen ja että miksen mäkin voisi...että mitä kukin on nyt sitten aatellukin...oliko niin että oppilaatkin tykkäs?

M: kyllä kyllä[327]

E: että kyllä mä olisin ihmetelly että jos joku ois jotain negatiivista..että aivan mahtavaa

M: mä tykkäsin kovasti siitä tilanteesta opettajana mutta huomasin kyllä että ...

E: ...pakka meni sekasin..

M: ...pakka meni sekasin ja aikataulut...

E: ...niin ettei ihan osannukaan luontevasti itte heittäytyä ja ..

M: ei ei ...

E: ...lähtee siitä tilanteesta että ah..nyt se tulikin ja mitäs ny sitten..

M: joo

E: ...ja kuinka..

M: sittenhän me mentiin just sillä kertaa tonne yläkertaan niitä tilataiteita ..itse asiassa ..käymään läpi...ja B...B-Li oli siellä meidän kanssa..

E: ja B-Li jäi ..eihän se saanu sitä rooliaan ....

M: mm...

E: se tuli tänne se oli sisääntulo hänhän jäi vähän niiku rooleineen siihen sivu...

327 Suurin osa oppilaista vastasi positiivisesti kysymykseen koskien B-Lin ilmestystä. Monet harmittelivat, etteivät itse lopultakaan kyenneet samaan heittäytymiseen kuin B-Li. Litteroidut haastattelut 21.-23.5.2012

M: ehkä hieman ...

E: en tiedä oisko meidän pitäny vaan mut kun silloin ei ollu niitä materiaaleja täällä luokassa...

M: ei et se oli..semmonen...

E: silloinhan ois voinu heti ...

M: kyllä

E: ...vaan että okei nythän me otetaankin tämä juttu

M: niin aivan ja siks me ..sitä mäkin aloin kelaamaan sit että..että mitä nyt tehdään ja mua harmitti se niin vietävästi ja mitä enemmän se mua harmitti niin [naurahtaa] ..tuntu ettei pääse niin kun ..

E: niiniin..

M: ...eteenpäin ollenkaan...

E: ...niin että sä jäit...vähän jankkaamaan siihen

M: juuu!

E: että sulla rupes kato..

M: että mua harmitti...

E: ...se aivotyöskentely pelaamahan... siellä

M: kyllä...se kyllä mun aivot työskentelemään

E: mmm

M: ...et harmitti ettei pystyny tuleen vastaan.. siihen mutta tuota...se on tuota näitä pedagogisia ongelmia...

E: ...ja näitä tulee...

M: että miten ollaan eri ajoissa.

Tämän jälkeen seuraa mielenkiintoinen vaihe, jonka aloituskohtana voisi olla D:n vastaus kysymykseeni, joka koskee cd-levyjä, joita siis on voinut tuoda perfosukellusta varten (ja jota ei sitten olekaan). Kysyn haluavatko oppilaat jättää levyt taidekoululle vai viedä ne takaisin. D vastaa heti: *Minä haluan viedä*. En huomioi D:n vastausta vaan kysyn yhä lisää levyistä: Mitä teillä ylipäänsä on? Tähän D päättäväisesti vastaa: *Minä haluan viedä ne!*

Kuitenkin tämän jälkeen alankin käydä läpi työpajan päivämääriä fläppitaululla. Pyydän oppilaita kirjoittamaan ne vihkoonsa. Oppilaat ryntäävät hakemaan kyniä, heidän joukossaan B-Li. Työpajan tila uurtuu, kontrolloituu ja jäykistyy määrällisten koordinaattien vahvistamiseksi: päivämäärät uurtavat työpajaa aika-tilaan, joka on ruudutettu koordinaatisto, jossa kaikki pisteet ovat suhteessa yhteen hallinnan keskukseen. Tämä on Valtiokoneiston aika-tilaa. Selitän työpajan poikkeuksellista aikataulua loppukeväältä. Silloin B-Li huudahtaa yhtäkkiä:

B-Li: Mä en oo täällä ens torstaina!

Minä: Tuleeko B silloin?

D nauraa.

B-Li: E!

Minä: ai tuolloin 3. päivä?

B-Li: E!

Tällöin muutkin heräävät.

G: Mäkään en pääse torstaina.

Minä: aha.

B-Li: Mä oon luokkaretkellä.

Selviää, että varsin moni ei pääse paikalle.

N: Mä en oo varma tuuksmää silloin 3.5. kun meillä on koiratapahtuma silloin...

Minä: Koiratapahtuma...okei...

U: Torstaina mä en pääse ku on toinen harrastus.

Minä: Toinen harrastus...

G: Mullakin on toinen...mullakin on toinen..

Minä: Nyt menee jo miinuksen puolelle...

V: 8.5. samaan aikaan peli...

/../

H: Mulla on kyllä tiistaisin toinen harrastus mutta ehkä ainakin..

B-Li: Mä en pakosta pääse..

U: Mulla on pianotuntikin! Mä en sitten pääse tiistaina ja keskiviikkona kahdeksas ja yhdeksäs!

R: Tiistaina mä oon toisessa harrastuksessa...mä en voi olla pois kun ne on viimeisiä kertoja.

Minä: Mutta on tämäkin tärkeää.

Kovasti Enisa ja minä yritämme sovitella aikatauluja ja päivämääriä. Se mikä tässä tapauksessa on merkittävää, on se että oppilaiden rintama puhuu eniten kuin ehkä koko työpajan aikana. Ja sangen tomerasti. Oppilaiden äänet rajaavat tilaa ja aikaa. Oppilaat segmentoivat tilaa asettamalla rajoja liikkumisilleen tulevassa aika-tilassa työpajassa. Moni sellainenkin oppilas, joka ei yleensä puhu, on nyt avannut suunsa. Ja se mitä he haluavat sanoa, liittyy heidän omiin aikatauluihinsa, heidän muuhun elämäänsä kuvataidekoulun ulkopuolella, heidän toisiin harrastuksiinsa. Kyse on oman elämän hallinnasta, kontrollista.

Tässä kohtaa koen voimakasta affektin alenemista omassa kehossani. Toteankin edellä että ”Nyt menee jo miinuksen puolelle”, jonka voisi tässä liittää alenevaan (negatiiviseen) affektiin. Toimintakapasiteettini vähenee, tunnen kutistuvani mahdollisuuksistani. Tulkitsen tilanteen siten, että oppilaat vastustavat nykytaidetyöpajaa osoittamalla, että heillä on parempaakin tekemistä, eikä kuvataidekoulu sovi heidän aikatauluihinsa. Tämä tulkinta on kenties liioittelua tilanteeseen nähden. Onhan selvää, että loppukeväästä oppilailla on kaikenlaisia menoja, mm. juuri luokkaretkiä. Tilanteessa ei ole mitään uutta ja yllättävää sinänsä. Mutta koska niin moni oppilas nyt yhtäkkiä ilmaisee kyseisiä aikatauluongelmia, aikataulun tiukentumisen vastustus leviää ryhmässä ja tuntuu laajenevan koko työpajaa koskevaksi arvostelmaksi. Väitän myös, että B-Lin ilmestyminen on ollut

merkittävä tekijä tähän ”protestiin”. B-Lin tuoma affektiivinen energia ja sen aiheuttama turbulenssi omissa suunnitelmissani ja Enisankin, ohjaa affektin oppilaiden joukossa protestiliikkeeksi, hetkelliseksi, mutta voimalliseksi rintamaksi. Hiljaisimmatkin puhuvat ja ilmaisevat tahtoaan. B-Lista on tullut kapinaliikkeen johtohahamo muuttuessaan pojasta tytöksi, tai paremmin sanoen, tytöksi-tulemisessaan.

Affektin aiheuttamat siirtymät ”faasista” toiseen tulevat hyvin esille tässä. Ensin B-Lin aiheuttama positiivisen affektin nousu, joka singauttaa pääni ja ehkä muiden päät jossain määrin pyörälle, itseyteni sivuun ja avaudun mahdollisuuksille siitä, mitä kaikkea nyt ja tässä voisikaan tehdä, oppimisen-opettamisen mahdollisuuksien tiloja näyttäytyy. Oppilaan nouseminen vallan keskiöön hetkeksi ohjaa minut ja Enisa-opettajan vähemmistöön. Olen suunnitelmien ja niiden voimakkaiden päivitysten pyörteessä niin, että sekoilen sanoissani ja jopa vuorokauden ajassa. Tämä positiivinen energeettinen voimien kasvu kuitenkin tyrehtyy harmin tunteeseen siitä, ettei kykene käyttämään tilanteen potentiaaleja hyväkseen viedäkseen avautunutta tilaa eteenpäin, ei kykene astumaan uuteen aikaan. Kuitenkin olin tähän jollain tavalla varautunut ja odottanutkin, mutta olin/olimme liian jähmeitä muutokseen. Tämän jälkeen seuraa kuitenkin opettajien suunnitelmien mukaisesti minä-kartta-tilateosten läpikäynti koulun yläkäytävällä.

Kielen lisäksi performatiivisuus ilmenee siis butlerilaisen *gender-*teorian mukaan sukupuolen rakentumisena arkipäivän ”esityksissä”, tilanteissa ja tapahtumissa, jopa meidän huomaamattamme. Tämä käsitys vastustaa yhtenäistä, harmonista ja biologiaan perustuvaa yksinkertaista sukupuolesta.[328] Suomessa Annamari Vänskä ja Leena-Maija Rossi ovat tutkineet sukupuolen performatiivisuutta mm. taidehistorian laajennuksena, visuaalisen kulttuurin representaatioissa. Rossin mukaan performatiivisuus on myös ruumiillista esittämistä, kielellisen ja visuaalisen lisäksi. Myös ruumiillisuus rakentuu historiallisesti ja kulttuurisesti. Vänskä kutsuu heteronormatiivista ja kaksinapaista sukupuoliasetelmaa vastustavia ja nyrjäyttäviä kuvia ja katseita vikuroiviksi. Hänen tutkimuksissaan sukupuoli rakentuu ja rakennetaan aina uudestaan kulttuurin kuvastossa (mm. taide-, muoti- ja mainoskuvissa). Vikuroivalla katseella on emansipatorinen ja transformatiivinen tarkoitus: se pyrkii muuttamaan ajattelun kaavoja ja avaamaan normatiivisia, suljettuja identiteettejä monimuotoisemmiksi. Termin taustalla on englannin kielen sana *queer*, joka merkitsee

328 Vänskä 2006, 37.

kummallista ja outoa. Vikuroinnin avulla sukupuoleen liittyviä merkityksiä kummastellaan. [329]Eräs tällainen vikurointi on androgynia, joka ilmenee esimerkiksi muodissa aika ajoin. Vänskä pyrkii etsimään sellaisia sukupuolen, ruumiillisuuden ja seksuaalisuuden esityksiä, jotka avaavat näkemään sukupuolittavien normien ohi.[330] Tämä tuottaa heteronormatiiviseen sukupuolijärjestelmään säröjä. Queer-teoriasta ammentava visuaalisen kulttuurin tutkimus yhdessä taidehistoriallisen tutkimuksen kanssa näkee kuvat performatiivisina konstuktioina, performatiiveina, samaan tapaan kuin sukupuoletkin ovat. ” /../(n)e ovat toisteisten tekojen koneistoa, joka tuottaa meille ruumiit, sukupuolet ja seksuaalisuudet sellaisina kuin me ne tunnemme”.[331] Me joudumme päivittäin neuvottelemaan tämän koneiston kanssa ja siis myös taidekasvatuksen käytännöissä. Tästä B-Lin tapaus on myös erinomainen esimerkki. Luokkaan saapuu B:n sijaan uusi oppilas, joka on kuitenkin jotenkin tuttu, ehkä kooltaan ja ääneltään, vaikka ääntä on yritetty muuttaa. Kaikki näkevät varmaan hetken päästä ainakin Bi-Lin yhdistelmänä, hybridinä, jossa on oiva annos queeriä, vikuroivaa otetta sukupuoleen. Lopulta B-Li esittelee koulun yläkäytävällä oman minä-kartta teoksensa myös tässä asussa. Hän ei kertaakaan riisu sitä. Ei edes harkitse. Ainoastaa aurinkolasinsa hän suostuu pari kertaa riisumaan. Tämä saa meidät muut pohtimaan ja keskustelemaan tämän vikuroivan B-Li:n kanssa varsin pitkään. Kuitenkin yläkäytävällä N kommentoi B-Lin (tai oikeastaan B:n) tekemää minäkartta:

N: Pitää sanoa yks juttu: Musta on kiva kun poika on osannut tehdä sydämen (naurua) ...niin kiva että B on osannut tehdä... yleensä niistä tulee sellaisia epämääräisiä suttuja.

Enisa: Niin.. ja B kyllä uskaltaa olla rohkeasti oma itsensä.

B-Li: Emmä ny oma itteni täs oo.

Minä: Hahhaa....eräs sivupersoona..

B-Li ottaa aurinkolasit pois.

Tässä yhteydessä on kuitenkin syytä tarkastella lähemmin performatiivisuuden taustaa nimenomaan kieleen sidottuna lokaalisena tapahtumana. Onhan opettajan tärkein työkalu juuri puhe/kieli. B-Lin asemaa

329 Ibid., 56.

330 Ibid., 42

331 Ibid., 43.

määritetään kielen avulla varsin sinnikkäästi poika-kategoriaan. Ikään kuin paetaan kauhistellen uutta avautunutta hahmoa, joka vikuroi edessämme, eikä suostu binaarisiin bunkkereihin. Edellä mainittu N:n kommentti alleviivaa tuttuuden turvallista kategoriaa ja puhuttelee B-Liä poikana. N kuitenkin kehuu B-Lin taitoa kuvata sydän oikean muotoisena, joka linkittyy tyttöyden hyviin ominaisuuksiin. Tilanteen monimutkaisuutta lisää toki B:n teokset minä-kartassa: ”I’m Pro” -niminen lattialla seisova kyltti, jossa on kuva lumilautailijapojista. Gender on liikkeessä tässä tapahtumassa, jossa B-Li sommittuu minä-karttaansa ja sen voimavirtoihin.

Performatiivisuuden käsitteen muotoiluun on vaikuttanut erityisesti John L. Austinin puheaktiteoria, jonka mukaan kielessämme ilmenee kahdenlaiset puheaktit: konstatiivit ja performatiivit.[332] Opettajan perustyökalu, puhe muodostuu nimenomaan performatiiveistä.[333] Se mitä tunnilla sanotaan, ilmenee tekemisenä, liikkeenä, toimintana ja vastaavasti se mitä tehdään ilmentää jotakin sanottua. Performatiivit eivät vain ilmaise jotakin toimintaa vaan ovat jo itsessään sitä: ”Minä olen samaa mieltä”, ”minä kritisoin”, ”minä haluan” ovat aktiivista toimintaa itsessään. Kun taas konstatiivit ovat kielen ehkä tavanomaisempi väitelauseita käyttävä muoto: ”Pablo Picasso maalasi Guernican.” Konstatiivit kuvailevat, representoivat asioita väitelauseina ja niiden olemisentapa on joko tosi tai epätosi. Performatiivit puolestaan ovat joko onnistuneita tai epäonnistuneita.[334] Austinin puheaktiteoria korostaa siis luokassa tapahtuvassa opetuksessa sanotun ja tehdyn yhteyttä oppimiseen, sekä opettajan että oppilaiden kohdalla.

Austin vielä jatkaa dispositiotaan ja erottelee performatiivit vielä kolmeen alaluokkaan: lokutionaariseen aktiin (”opettaja *sanoi minulle*, että minun tulee viimeistellä maalaukseni”), illokutionaariseen (”opettaja *vaati minua* viimeistelemään maalaukseni.”) ja perlokutionaariseen aktiin (”Opettaja *sai minut* viimeistelemään maalaukseni.”). Lokutionaarisista akteista, väitelauseista, ei kuitenkaan näy vielä kielenkäytön varsinainen käyttötapa tai konteksti. Illokutionaarisissa aktissa selviää se mihin puhuja on puhetilanteessa pyrkinyt, mikä on ollut siis hänen intentionsa. Vastaavasti perlokutionaarisessa aktissa selviää miten kuulijat, vastaanottajat ovat reagoineet lausumaan, eli miten he ovat lausuman tulkinneet.

Performatiivisuuden käsite onkin ollut merkittävä käsite, jota ovat soveltaneet monet tutkijat Austinin jälkeen, mm. Judith Butler sukupuolen käsitteeseen[335] ja Suomessa esimerkiksi Helena Sederholm nykytaiteeseen.

332 Austin 1962: *How to do things with words*.

333 Garoian 1999, 3-4.

334 Ibid.

335 Ks. esim. Butler 1990: *Performative acts and gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory*.

Eve Kosofsky Sedgwick on kehittänyt käsitettä eteenpäin Jacques Derridan dekonstruktion ja Butlerin gender-teorian viitoittamalla tiellä. Hänen mukaansa näiden kahden edustamaa epistemologista projektia, jonka valossa he ovat Austinin teoriaa tulkinneet, voidaan kutsua antiessentialistiseksi. Austinin performatiivisuuden käsite kertoo siitä, miten todellisuutta ei vain kuvailla, vaan miten kieli konstruoi ja vaikuttaa todellisuuteen. Juuri tämä kielen produktiivinen kyky, se että kieli voi olla todellisuutta tuottava (”..language itself can be productive of reality….”), on merkittävä. Performatiivisuus onkin kaikkein performatiivisinta itse asiassa juuri silloin kun se on kaikkein vähiten eksplisiittistä: silloin kun se ei käytä sanoja lainkaan. Performatiivisuuden käsite liittyy Sedgwickin mukaan kahteen erilaiseen diskurssiin: teatteriin ja toisaalta puheaktiteoriaan ja dekonstruktioon. Yksinkertaistaen kyse on verbaalisen ja non-verbaalisen ilmaisun eroista, mutta myös siitä miten teatteri-ilmaisussa näyttelijä suuntautuu täysin ekstrovertisti kohti yleisöä, kun taas ilmaisussa ”pyydän anteeksi..” on kyse ei-referentiaalisesta teosta, joka imaisee esittäjänsä introversioon.[336]

Myös Deleuzen ja Guattarin filosofia puhuu abstrakteista koneista, jotka tuottavat esimerkiksi binaarisia kahtiajakoja, vastakohtaisuuksia diskursiivisesti. Kieli toimii siis itsenäisenä koneen kaltaisena apparaattina. Myös subjekti toimii abstraktina koneena. Se automaatin tavoin toteuttaa itseään. Samoin tulkinta voidaan ymmärtää abstraktin koneen toimintana; Deleuze ja Guattari eivät suostu itse asiassa erottelemaan kielen semanttista sisältöä nondiskursiivisista (illokutionaarisista) voimista millään ehdottomalla tavalla.[337] Implisiittinen esiolettamus on jotakin, jota ei tarvitse sanoa ääneen. Tällainen olettamus on myös samaanaikaan eksistentiaalinen akti: kun sanotaan jotakin, jota ei tarvitse sanoa, *tehdään* jotakin. Tämä jokin voi olla vain keskustelun ohjausta tiettyyn, samaan suuntaan tai aiheuttaa poikkeama suunnassa. Massumin mukaan tämä kävisi jopa ideologian

336 Sedgwick 2003, 5. Hän puhuu eksplisiittisistä performatiivisista ilmauksista (*explicit performative utterances*) tapauksissa, joissa jotakin selkeästi ei kuvailla vaan tehdään, kuten ” minä pyydän anteeksi…”, ”minä kastan…”. Mutta hän on myös kehittänyt oman käsitteen, jolla viitataan performatiiveihin vaikka ne itse eivät olekaan performatiivisia ilmaisuja. Näitä Sedgwick kutsuu periperformatiiveiksi (*periperformatives*). Näissä performatiivinen akti kielletään, esim. ”Mikä sinä olet minua varoittamaan?”, kun performatiivinen akti on: ”Minä varoitan sinua!”

337 Massumi, 1992, 30–32. Tässä kohtaa Brian Massumi käyttää esimerkkinä väitelausetta: ”Paul odottaa Johnin saapumista”. Välittömästi tähän lauseeseen sisältyy esioletuksena asiantila, jonka mukaan John on jo saapunut tai on saapumassa Paulin mielessä. Tällöin John sijoittuu fyysisesti, kehollisesti tiettyyn suhteeseen Paulin mukaan. Ilman tätä esiolettamusta, ei lausetta voisi esittää. Tätä lauseessa ei kuitenkaan eksplikoida.

määritelmästä; kun jokin asia menee sanomattakin perille, se toimii sosiaalisten suhteiden moottorina.[338]

Jos konteksti, kielen käyttöyhteys, on immanentti kieleen nähden, voidaan koko kieli ymmärtää nondiskursiivisena ilmiönä. Konteksti on puolestaan loputtoman kompleksinen voimien keskittymä, looginen yhteys, joka voidaan ymmärtää vain liikkeenä. Merkitys on sekundaarinen siihen nähden mitä sanat kirjaimellisesti ottaen sanovat – konteksti ja olosuhteet määrittävät viimekädessä merkityksen, toisin sanoen ”ulkopuolen sanat”. Jokainen merkityksen kohtaaminen sisältää implisiittisen esioletuksen, joka enemmän tai vähemmän suoraan esittää parenteettisen imperatiivin. Tällaista imperatiivin lainausmerkkistä käyttöä, johon sisältyy toistoon-yllyttävä voima Deleuze ja Guattari kutsuu nimellä *order-word* (*mot d'ordre*) eli *järjestys-sana/käsky-sana*[339]. Tällainen järjestys/käsky-sana aiheuttaa järjestystä kehoissa asettamalla ne positioihin voimakentässä. Toisaalta järjestys/käsky-sana toimii käskynä, johon vastaanottaja tietää valmistautua. Tämän perusteella kehot tietävät paikkansa ja osaavat joko jatkaa toimintaansa oikeaan suuntaa tai suorittaa implisiittiset velvollisuutensa.[340] On oikeastaan samantekevää kuka on ”minä”, joka puhuu, sillä kaikki kykenevät seuraamaan tätä standardisoitua puhetta juuri järjestys/käsky-sanojen avulla. Jokainen merkityksen kohtaaminen on pohjaton tuleminen, ei siis olemisen vakuutus

338 Ibid.

339 Massumi huomauttaa ranskankielen termistä *mot d'ordre* myös (sivu)-merkityksen slangi.

340 Massumi 1992, 32.

tai jo-olemassaolevan todistus vaan muutostila. Deleuzen mukaan ruumis onkin kieltä.[341]

Nykytaide, taidekasvatus ja relaatioestetiikka

Nykytaiteen ajatteleminen performatiivisena käytäntönä – eikä pelkästään performanssitaiteen yhteydessä – avaa koko taidepedagogiikan uudenlaiseksi kokonaistapahtumaksi, jossa tuotetaan uudenlaista todellisuutta, tapahtumallisuutta, materiaalista ja diskursiivista todellisuutta, oppilaiden ja opettajien toimiessa ”näyttelijöinä”, mutta ”näytelmässä”, jonka käsikirjoitus ei ole valmis, eikä juonipaljastukset tiedossa. Tilanne, tila, aika ja tapahtuminen vaikuttavat siihen merkittävästi. Kyse on ainutkertaisesta tapahtumasta, johon vaikuttaa myös materiaalisuus. Koko käsikirjoitus saattaa itseasiassa silppuuntua ja hajota tuuleen. Tällainen näkemys sopii myös tutkimukseni kehollis-affektiiviseen näkökulmaan, jossa huomio kohdistetaan merkityksien tason, representaation, alapuolella kulkevaan, omalakiseen, singulaariseen ja materiaaliseen tasoon. Kyse on siis materiaalisten vaikutusten voimista, ruumiillisista responsseista nykytaiteen äärellä ja nämä voimat saattavat kulkea hyvinkin toiseen suuntaan kuin mitä merkitysten tason kommunikointi antaa olettaa.

Sederholmin mukaan nykytaide toimii myös kokemuksellisen tiedon tuottajana ja oppimisen välineenä ja olisi sovellettavissa kouluissa laajemminkin – myös elämänhallinnassa.[342] Taidekasvatuksen lähentyminen relationaalista tai prosessuaalista taidetta kohtaan, merkitsee myös pedagogisia mahdollisuuksia hyvinkin erilaisten sosiaalisten toimintojen, kuten työelämän, terapian, terveydenhuollon tai muiden vastaavien lähentymistä taideperustaisiin menetelmiin. Tämä on helppoa ymmärtää myös kokemuksellisen oppimisen kontekstin kautta.

> Art education, in many of its present forms, comes close to process-oriented or relational art. Today art education comprises not just educating people into practicing the arts or appreciating art but also the use of artistic or arts-based methods in various contexts of education, social work, healthcare, or business, sometimes but not always with predefined therapeutic or educational goals and often not only with people who are socially marginalized or have special needs.[343]

341 Deleuze 1992, 121–134.

342 Sederholm 2006.

343 Sederholm 1998, 152.

Eräs tällainen interventio koulumaailmaan on ollut edellä mainittu Kiasman kiertokoulu. Siinä erilaisia peruskoulun oppiaineita opetettiin nykytaiteen strategioilla ja Kiasman kokoelmiin kuuluvien teosten avulla.[344] Se vaikutti myös omaan nykytaiteentyöpajan ideointiini, vaikka toiminkin ”puhtaasti” taiteen perusopetuksen kentällä, kuvataiteen oppimisessa. Tätäkin projektia voidaan lähestyä relationaalisen estetiikan kannalta.

Nicolas Bourriaudin kehittelemä relationaalinen estetiikka tai kuten nykyään yhä enemmän ilmaistaan relaatioestetiikka[345] keskittääkin nykytaiteen määrittämisen ihmissuhteiden verkostoon, inter-aktiivisuuteen ja inter-subjektiivisuuteen, jota myöten teoksesta tulee rationaalinen ja merkityksellinen myös yhteiskunnallisesti. Tätä kautta teoksesta tulee myös performatiivinen, yhteisöllinen ja arkiseen kokemusmaailmaan linkittyvä. Relaatioestetiikka syntyi juuri 1990-luvun taidemaailmaan pohtimaan nykytaiteen muutoksia ja aktualisaatioita isoilla foorumeilla, kuten Venetsian Biennaalleissa, muissa triennaaleissa ja pentannaaleissa. Huomattavaa on, että myös Bourriaud itse on kuraattori. Hän sanoo, että relaatioestetiikka kuuluu materialistiseen traditioon, jolla hän viittaa Louis Althusserin satunnaiseen materialismiin ja kohtaamisen materialismiin.[346]

Toisaalta hän ehdottaa muodon tilalle termiä muodostelma (”formations rathen than forms”).[347] Nykytaiteen teokset ja käytännöt esiintyvät vain kohtaamisissa ja muissa dynaamisissa suhteissa, jotka voivat olla taiteellisia sisällöltään tai muunlaisia. ”Perinteisempi” taideteoksen muoto viittaa Bourriaudin mukaan tyyliin ja itseensä sulkeutuvaan muotoon, taiteilijan käsialaan eli taiteilijan signeeraamaan objektiin. Sen sijaa muodostelma merkitsee kestävää kohtaamista, kohtaamista joka ei hajoa hetkessä. Muoto elää vain kohtaamisessa. Hetkestä, jolloin teoksen kokonaisuus hahmottuu, tulee kestävä kohtaamisen alusta, joka tuottaa elämän mahdollisuuksia. Relationaalisissa teoksissa teoksen merkitys koetaan kollektiivisesti, ei niinkään yksityisessä symbolisessa tilassa. Tällainen teosmuoto on myös täysin riippuvainen taidekontekstista. Se merkitsee myös siirtymistä hyödykekulttuurista (taideteos fetissinä) kohti ”palvelu-keskeistä ekonomiaa”. Taiteellisiin tausta-ajattelijoihin Bourriaud listaa toki Duchampin ja *ready-made*-teokset sekä Kansainväliset Situationistit ja Guy Debordin sekä hänen spektaakeliyhteiskunta-käsitteensä. Myös Fluxus ja *happeningit* 1960-luvulla ovat selkeästi tämän tyyppisen taiteellisen toiminnan taustalla. Myös Joseph Beuysin sosiaalinen veistotaide tulee lähelle relaatioestetiikkaa.

344 KOPS, Nykytaiteen museo Kiasman julkaisuja 91/2004.

345 Tämän hän määritteli esseekokoelmassaan *Esthétique Rélationnel* vuodelta 1998.

346 Bourriaud 2002, 18.

347 Ibid., 21.

Relaatioestetiikka ei merkitse taiteenteoriaa vaan teoriaa muodostelmista. Tässä Bourriaud viittaa Deleuzen ja Guattarin taidekonseptioon: taide on affektien blokki, ja toteaa, että kyse on aivan samasta asiasta. ”Art keeps together moments of subjectivity associated with singular experiences”.[348] Taide toteutuu, avautuu ja toimii vain kohtaamisissa. ”Relationaalinen” taiteilija Liam Gillick onkin osuvasti kuvannut suhdettaan yleisöönsä tai paremmin sanoen yhteisöönsä, joka sattuu näyttelyyn tulemaan verraten suhdetta jääkaapin valoon:

> My work is like the light in the fridge, it only works when there are people there to open the fridge door. Without people, it’s not art – it’s something else – stuff in a room.[349]

Tosin jos olemme aivan tarkkoja, Deleuze ja Guattari eivät erottele näin jyrkästi taide-esinettä (kehoa, affektien kimppua) sen kohtaamisesta. Taideteoksen materiaalisuus yhdistyneenä affektien sommittumaan säilyy läpi vuosikymmenien ja vuosisatojen itsessään, itsenäisenä olentona. Kohtaamisissa affektit sulavat ja alkavat vaikuttaa, mutta ne ovat kohmeisina silti olemassa.

Claire Bishop on kritisoinut relaatioestetiikkaa ja Bourriaudin taidekonseptiota siitä, että se rajaa liian mustavalkoisesti ”relationaaliset taideteokset” ”perinteisimmistä” suljetuista muodoista ja teoksista, jotka vaativat kirjallisen vastaanoton. Näin ollen Bourriaud siirtää huomion itse asiassa teoksen intentionaalisuuteen ja pois vastaanoton tavoista.[350] Toiseksi Bourriaudin käsitys nykytaiteen interaktiivisesta ulottuvuudesta heijastelee Althusserin käsityksiä kulttuurista ei refleksiivisenä vaan tuottavana, ideologisena valtiokoneistona. Näin ollen relationaalinen taide *tuottaa* fragmentoituneen modernin kulttuurin olosuhteita – eikä vain heijastele niitä kuten perinteisempi suljetun muodon taide eli taide, joka perustuu esteettiseen kontemplaatioon. Tästä seuraa myös relaatioestetiikan ylemmyys suhteessa muuhun taiteeseen. Kolmas kriittinen väittämä Bishopilla sijoittuu relationaalisten teosten sosiaaliseen, interaktiiviseen ulottuvuuteen. Bishopin mukaan Bourriaud ei ole kiinnostunut teoksiin osallistuneitten henkilöiden subjekteista ja positiosta: keitä he ovat, miten he teokseen suhtautuvat ja mistä käsin he teosta lähestyvät. Bourriaudille riittää, että he ovat paikalla ja osallistuvat ja että taiteilija lahjoittaa heille jotakin.[351] Tämä automaattisesti toimii hänen mukaansa emansipatorisena ja demokraattisena eleenä yleisöä

348 Ibid. 2002, 19.

349 Bishop 2004.

350 Ibidem.

351 Bishop 2004.

kohtaan. Mutta jos relationaalinen taide tuottaa sosiaalisia suhteita, eikö olisi olennaista tietää, millaisia ne ovat?

Myös jan jagodzinski on esittänyt kritiikkiä relaatioestetiikasta ja Bourriaudin näkemyksistä. jagodzinski kysyy, kykenevätkö relaatioesteettiset objektit, muodostelmat, pakenemaan populististen taidemarkkinoiden jatkuvaa kulutushyödykejanoa. jagodzinskin mukaan eivät kykene. Taidebisnes kontrolloi jo relaatioestetiikan kuvaamia muodostelmia ja muita vastaavia sosiaalisia käytäntöjä.[352] jagodzinski esittääkin epäilyksensä: ” /../ we remain nervous that his [Bourriaud's] program is simply inadvertently yet another form of molarization of the global art market economy”.[353]

Simon O'Sullivan on todennut Bourriaudin nykytaidekäsityksestä myös, että se linkittää nykytaiteen tuottamisen liian yksipuolisesti tekstuaalisiin järjestelmiin, kutsuen taiteilijoita ”semionauteiksi”. Semioottis-tekstuaalinen merkityksillä leikkiminen ja parodia, olivatkin postmodernin taiteen keskeisiä tunnusmerkkejä, mutta se nykytaide, josta O'Sullivan puhuu, sisältää paljon intertekstuaalisuuden ulkopuolistakin ainesta. Hän myöntää, että nykytaide hyödyntää materiaaleja, viittauksia, sitaatteja aikaisemmasta taiteesta, mutta ”uusi” attityydi, jota taide tuottaa, on paljon muutakin kuin kritiikkiä tai dekonstruktiota. Itse asiassa O'Sullivan näkee nykytaiteen ”uudessa ja oudossa” tendenssissä modernismin toistoa, mutta eronteon kautta. Siihen ei liioin liity parodiaa tai pastisseja.[354]

Myös jagodzinski korostaa taiteen ei-kommunikatiivisuutta ja perinteisen representationaalisuuden vastaisuutta huolimatta siitä, ettei näitä voida kumota tai täysin hylätäkään. Taide, siis nyt nykytaiteen piiriin luettavissa oleva taide, toimii tulevaisuusorientoituneesti paljastamalla näkymättömiä voimia, jotka vapauttavat aistimuksia, jotka eivät ole vielä löytäneet vakiintuneisiin merkitysjärjestelmiin ja niiden semioottiseen verenkiertoon. Tosin tässä jagodzinski viittaa mm. Paul Kleen taiteeseen, joka tekee kaaoksen ja rytmin välisen suhteen näkyväksi. Taiteen irrationaalit ja ajattomat voimat pysäyttävät myös ajattelun ja ikään kuin herättävät sen unesta, tottumuksista, abstrakteista koneista, jotka ajattelevat puolestamme.[355]

Simon O'Sullivan huomauttaa, että pyhät rituaalit – termin laajennetussa mielessä – ovat tärkeitä ihmiselämän arjen muuntamisessa pois habituaalisesta arkirealismista. Performatiiviset aspektit nyrjäyttävät arjen kokemusmaailmaamme juuri tässä; ne tarjoavat toisenlaisen subjektiviteetin tuotantoa, jopa subjektiviteetin ylittävää tuotantoa, mutta liittyen kiinteästi

352 jagodzinski 2013, 30–31.

353 Ibid., 31.

354 O'Sullivan 2010.

355 jagodzinski 2013, 8.

maailmaan, jossa elämme.[356] O'Sullivanin mukaan on kuitenkin tärkeää huomata, ettei arjen kaavoja ja normeja murreta päivässä, vaan tähän vaaditaan prosessuaalinen tuotanto. Uusi subjektiviteetti vaatii myös uudet tavat, uudenlaisen ajattelutavan ja uudet tuntemukset, jotta se voi tuottaa jonkinlaista kiinteyttä tai johdonmukaisuutta. Subjektiviteettia tuotetaan juuri käytäntöjen välityksellä. Se ei ole jotakin annettua tai oman kontrollimme ulkopuolisten periaatteiden luomusta. Deleuze ja Guattari painottavatkin käytännöllistä osallistumistamme oman subjektiviteettimme materiaaliseen tuotantoon. Tähän siis nykytaide antaa tilaa ja keinoja. Nykytaide itse asiassa on juuri tuota subjektiviteetin tuotantoa. Tällöin puhutaan vähemmistön subjektiviteetista, kun taas enemmistön subjektiviteettia tuottaa massamedia. Guattari puhuu tässä yhteydessä nykysubjektiviteetin infantilisoitumisesta, itseensä käpertymisestä, erilaisuuden ja toiseuden väheksymisestä, jota massamedian digitaaliset koneet tuottavat.[357]

Nykytaiteen haasteet ja lupaukset pedagogiikalle

Olen valinnut tutkimukseni taiteelliseksi rajaukseksi nimenomaan nykytaiteen. Tähän on useampia syitä. Ensinnäkin olen itse kuvataideopettajana kokenut haasteelliseksi nykytaiteen opettamisen. Kun siirrymme arkiselle taidekasvatuksen käytännölliselle tasolle, asiat usein yksinkertaistuvat suuresti niiden teoreettisista lähtökohdistaan. Nykytaiteen opetuksessa kysehän on tavallaan hyvin päinvastaisesta lähestymistavasta kuin "perinteisemmässä" kuvataideopetuksessa, joka kiinnittyy esimerkiksi havaintoon ja tekniikoihin. Jonkinlainen välimaasto lienee modernismi, jossa kiinnitytään välineisiin, mutta ideoidaan jotain abstraktia tai abstrahoivaa niiden kautta, näin hyvin yksinkertaistaen sanoen. Usein tähän riittää ekspressiivinen, "persoonallinen" ilmaisu tai sitten aivan abstrakti teos, jolloin merkityssisältö muuttuu hyvin etäiseksi tai koristeelliseksi. Tietyssä vaiheessa tämä voi olla hyvin tyydyttäväkin lopputulos, jota nuori arvostaa. Sitä on toisinaan pidetty myös korkeampitasoisena lopputuloksena kuin havaintoon pohjautuvaa "valokuvamaista" teosta.[358]

Tämä kaikki ei ole varsinaisesti haasteellisuuden ydintä. Haasteellisuudeksi nykytaiteen opettamisessa olen kokenut "toisin tekemisen" opettamisen vaikeuden. Miten kyseenalaistaa hierarkkisia opettamisen valtarakenteita ja voimauttaa nuoria ja lapsia? Miten näyttää heille uusi ja erilainen positio

356 O'Sullivan 2006, 97.

357 Guattari 2010, ja 144.

358 Ainakin niiden opettajien keskuudessa, jotka ovat modernismin edustajia. Näin oli omana lukioaikananikin.

suhteessa maailmaan, joka ei ole vain ”aikuisten maailma”? Miten lähteä avoimesta lopputuloksesta eikä tekniikasta tai aiheesta? Miten antaa kuvataideopetuksen mennä ”vallankumouksen pyörremyrskyyn”, mutta saada oppilaat pysymään turvallisesti luokassa?[359] Tai miten saada oppilaiden ääni kuulumaan kaduille ja toreille katutaiteen tai yhteisötaiteen keinoin? Miten tehdä kiinnostavaa performanssia? Ja miten käsitellä hyvin provokatiivista, aggressiivista, väkivaltaa käsittelevää tai seksuaalista tai kauhua herättävää taidetta rakentavassa mielessä? Ja samaan aikaan kysymys tuntuu lähes absurdilta aikana, jolloin alakoululaisetkin katsovat kaikkea tätä kännyköillään vanhempiensa tietämättä. Moni kuvataideopettaja tuntuu välttelevän näiden kaltaisia pedagogisia ulostuloja. Marjo Räsänenkin käytti kokemuksellisen oppimisen tutkimuksessaan kultakauden hyvin tunnettua Aino-triptyykkiä teoksena, josta monitahoinen tulkinta lähti ja jonka ympärillä se kehkeytyi. Toisaalta kyseistä taideteosta voidaan pitää myös affektiivisena sisältönsä kautta.

Kevin Tavin ja Mira Kallio-Tavin ovat puhuneet provokaation pedagogiikasta yhteydessä nykytaiteeseen, jossa Toiseus kohdataan ja sen myötä alitajuinen.[360] Tällaisen taidekasvatuksen etiikka ei nouse itsestäänselvyyksistä, konsensuksesta ja samuudesta. Se ei liioin keskity vain kapeaan, yhteisesti hyväksyttyy, ”hyvää tekevään” taiteeseen – ilman provokaatiota, vaan se käyttää rohkeasti nykytaiteen kuvastoa apunaan. Tällainen etiikka keskittyy sellaiseen subjektiin, joka on tuntematonta, levottomuuttakin herättävää, ahdistunutta ja poissaolevaa.[361] Palaan tähän kysymykseen myöhemmin, kun pohdin nykytaiteen eettis-esteettistä paradigmaa kappaleessa 10.

Nykytaiteessa ei lähdetä tekniikasta vaan ajattelusta, ideasta ja merkityksellisestä avauksesta. Kontekstoinnista. Tai vain kokemuksesta ja siirretystä käytännöstä. Tavoitteena olisi luoda toki ”uutta”, mutta se voi merkitä pelkästään uutta näkökulmaakin vanhaan asiaan ja vaikkapa vanhaan taiteeseen. Asioiden ajattelua täysin uudesta perspektiivistä tai sen ulkopuolelta, totuttuja käytäntöjä purkaen. Esimerkiksi Kasselin Dokumentassa vuonna 2017 oltiin ripustettu nykytaideteoksia vanhan taiteen museoiden seinille, vanhan ja myös ei-eurooppalaisen taiteen viereen, dialogiin, jolloin vanhat ja hyvinkin ”eksoottiset” taideteokset saivat uusista teoksista ympärilleen aivan uuden katsomisen kontekstin. Tällä tavoin ajateltuna nykytaide voi olla kontekstointia, kuratointia, kävelyretkiä, etäisyyden ottamista, pohdinnan, rinnastusten tai kohtaamisen tilaa luovaa

359 Kiasman kiertokoulussahan 2003 opettaja sidottiin tuoliin eräässä vaiheessa ja luokkaan tuli ainakin jonkinasteinen, pedagoginen vallankumous.

360 Esimerkiksi kannibalismia sisältävään.

361 Tavin & Kallio-Tavin 2014.

relationaalisen estetiikan tapaan, toimintaa täysin irrallaan perinteisestä esteettisestä ulottuvuudesta.[362] Tämän tyyppisen kuratoinnin juuret ovat epäilemättä postmodernismissa ja sen taidehistorian kuin myös visuaalisen kulttuurin kierrätysohjelmassa.

Hyvän esimerkin nykytaiteen ”toisin tekemisestä” tai ei-objektikeskeisyydestä ja tapahtumallisuudesta tarjoaa keskustelutaide. Keskustelutaiteessa keskinäisen dialogin luominen on keskeisellä sijalla, mutta teoksiin voi liittyä muutakin kuin vain keskustelua. Hyvin tunnetuksi on tullut teos, jossa sveitsiläinen WochenKlausur-ryhmä kutsui zürichiläisiä huumeongelmaan erikoistuneita henkilöitä risteilylle läheiselle järvelle yhdessä huumeongelmasta kärsivien naisten kanssa. Laivamatkan aikana osallistujia pyydettiin keskustelemaan aiheesta ”mikä on hyvää kaikille?”. Ajatuksena oli auttaa Zürichissä asuvia prostituoituja naisia, jotka olivat myös kodittomia ja narkomaaneja. Nämä ongelmat kasautuivat ko. naisten elämässä. Paikalla olivat taiteilijoita, tutkijoita, prostituoituja, poliitikkoja. Laivamatkojen keskustelujen ansiosta selvisi, että naiset tarvitsivat lähinnä paikan, jossa levätä päiväaikaan turvallisissa olosuhteissa. Myös muita ongelmia ratkottiin. Lopulta WochenKlausurin johdosta, naisille avattiin matkustajakoti-tyyppinen huoneisto, jossa he saattoivat levätä.[363] Vastaavaa dialogista lähestymistapaa edustaa esimerkiksi suomalaisen Jani Leinosen *Tottelemattomuuskoulu*, jossa taiteilija pystytti Kiasmaan 2015 pienen koulutalon näyttelyynsä ja kutsui sinne poliitikkoja ja muita julkisuuden henkilöitä pohtimaan koulutuksen ja kansalaistottelemattomuuden yhteyksiä.[364] Näissä esimerkeissä jo näkyy, miten nykytaide ei halua eristäytyä poliittisesta sfääristä, vaan ottaa kantaa hyvin konkreettisiin ongelmiin yhteiskunnassa.

Hal Foster on käyttänyt myös käsitettä etnografinen käänne puhuessaan nykytaiteen suuntautumisesta yhä enemmän dialogiseen suuntaan, kohti yhteisötaidetta.[365] Hänen mukaansa taiteilijoita kiinnostaa etnografin työssä viisi kohtaa: yksilöiden ja kollektiivien toiseus, kulttuurin raamit, kontekstualisoinnin vaatimus, monitieteellisyys ja monialaisuus sekä itsekriittisyys ja reflektointi.[366] Mika Hannulan mukaan tämä voi pitää sisällään juuri taiteilijan roolinvaihtoa esimerkiksi antropologin tai avustustyöntekijän toimenkuvaan. Kyseessä on suunnanmuutos modernismin

362 Sederholm 2006 ja Varto 2006.

363 http://www.wochenklausur.at/projekte/02p_kurz_en.htm (luettu 25.11.2016)

364 Li Anderssonin, Karri ”Paleface” Miettisen, Riku Rantalan & Tunna Milonoffin, Marjaana Toiviaisen sekä katutaiteilija Sampsan.

365 Foster 1996, 182.

366 Ibidem.

juhlimasta väline- tai mediumkeskeisyydestä ”lähemmän itse asiaa”.[367] Fosterin mukaan muutos tapahtui seuraavassa järjestyksessä: ensin taiteen käyttämien välineiden materiaalit, sitten havainnon tilalliset ehdot, ja sitten havainnon taloudellis-realistinen perusta. Nämä näkyivät – kuten olen itsekin edellä esittänyt – 1960-luvun taiteessa, minimalismissa, käsitetaiteessa, paikkasidonnaisessa taiteessa ja performanssissa.[368]

Nykytaiteella halusin myös työpajaani ajankohtaisuuden ja vierauden (toiseuden) elementin. Nykytaiteen outous olikin oppilaille uutta, ja myös lähestymistapani avoimuuden korostaminen keskeistä. Vältin siis antamasta ”nykytaiteen mallia” ja sen sijaan tarjosin mahdollisuuksia kokemuksille, joista voisi tehdä haluamiaan tulkintoja vapaasti. Vai vältinkö? Kuitenkin itse tekemisen sujumiseksi annoin joitain valmiita materiaaleja, jotta työskentelyyn ei tulisi liikaa outoja ja problemaattisia elementtejä. Olin kuitenkin hyvin tietoinen nykytaiteesta avoimena tilana, kuten esimerkiksi Juha Varto on siitä kirjoittanut: dialogisena tilana, jossa ei ole sääntöjä ja jossa toteutuu todellinen demokratia ihmisten itsensä ehdoilla. Rajoja ylittäen, *rajattaen* (*transgression*). Hän on myös kirjoittanut kuraattoriasenteen tuomisesta kuvataidekasvatukseen.

> Kuraattori hoitaa ja vaalii. Taiteen avulla opettaminen hoitaa ja vaalii vapautta ottaa keskusteluun mitä tahansa asioita, mistä tahansa näkökulmasta, millä tahansa tavalla, kunhan se edistää ihmisten ajattelua, keskinäistä ymmärtämistä ja arvostamista

Ja vielä:

> koulun kuvataidekasvattaja voi toimia nykytaiteen kuraattorin tavoin ja ottaa visuaalisen sen perimerkityksessä kuin demokratian vasaraksi.[369]

367 Hannula 2004, 105.

368 Ibidem.

369 Varto 2006.

8

JÄÄKRISTALLIEN MERI

> Kristallissa emme enää näe ajan empiiristä kulkua nykyhetkien peräkkäisyytenä emmekä sen epäsuoraa representaatiota intervallina tai kokonaisuutena. Sen sijaan siinä on nähtävissä ajan suora esittäminen, sen perustava kahdentuminen nykyhetkeksi, joka menee ohi, ja menneeksi, joka säilyy; nykyhetken tarkka samanaikaisuus sen menneen kanssa, joksi se muuttuu, ja menneen tarkka samanaikaisuus sen menneen kanssa, joka se on ollut.[370]

Affekti kehollisena intensiteettinä

Brian Massumin käsityksen mukaan affektia leimaa olennaisesti kuilu, joka avautuu sisällön ja efektin välillä. Tämä avautuu esimerkiksi kuvan katsomisen, havaitsemisen kohdalla. Kuvan aiheuttaman efektin kesto tai voima ei ole loogisessa suhteessa sen merkityssisältöön yksiviivaisesti. Tämä ei tarkoita, etteikö ole jotakin logiikkaa, mutta se on eri luonteinen kuin yleensä ajatellaan. Merkityssisältö viittaa tässä kuvan sosiolingvistiseen konventionaaliseen sisältöön intersubjektiivisessa kontekstissa. Tämä sisältö sitoo myös kuvan *kvaliteetit*, laadut. Sen sijaan kuvan vaikutuksen (efektin) voima tai kesto kuuluu kuvan *intensiteetin* piiriin. Mitään suoranaista vastaavuutta ei ole kuitenkaan kvaliteettien ja intensiteettien välillä. Jos sellainen on, se on Massumin mukaan ”of another nature”.[371]

Edellä mainittu kuilu ulottuu myös sisällön muodon alueelle, joka siis erottuu myös intensiteetin ulottuvuudesta. Simon O’Sullivan toteaa kyseisestä kuilusta, nimittäen sitä ”affektiiviseksi-kuiluksi” ja samaistaen sen Henry Bergsonin *hésitation*-käsitteen kanssa – että jo tämä kuilu itsessään sallii luovuuden tulla esiin.[372]

Molemmat tasot, sekä kvaliteetit että intensiteetit ovat välittömästi kehollisia. Intensiteetti on kehollinen puhtaasti automaattisten reaktioidensa manifestaatioina – ihossa, kehon rajapinnassa ja sen yhteydessä kehon ulkopuolisiin tekijöihin. Sen sijaan sisäelinten alue kuuluu enemmän muoto/sisältö (kvalifikaatio) -alueelle; tosin niissäkin on toki autonomisia toimintoja kuten sydämen lyönnit ja hengitys. Sisäelimet assosioituvat enemmän odotuksiin, sopeutumiseen, jotka puolestaan ovat riippuvaisia tietoisesta

370 Deleuze 1992, 141.

371 Massumi, 2002, 24.

372 O’Sullivan, 2006, 38.

itsensä sijoittamisesta narratiiviseen jatkumoon. Sydämen lyönnit ja hengitys aiheuttavat tietoisuuden takaisinvirtauksen autonomisiin syvyyksiin. Ne muodostavat tietoisen-autonomisen yhdistelmän ja siis osallistuvat toistensa vaikutuksiin.[373]

Intensiteetti puolestaan on tämän ”luupin” vieressä kulkeva, ei-tietoinen, ei-koskaan-tietoiseksi-tuleva, autonominen muistuttaja ja siten se on odotusten, adaptaation ja narraation ulkopuolella. Samoin se on myös vitaalisten elintoimintojen ulkopuolella. Intensiteetin ja kvalifikaatioiden astevaihtelut ovat suhteessa toisiinsa – ei korrespondenssin – vaan resonanssin (vahvistumisen) ja vaimentumisen kautta. Kielellinen ilmaisu voi resonoida ja nostaa intensiteettiä sen kustannuksella, että se tulee turhaksi funktionaalisesti. Samoin emotionaalinen kvalifikaatio sisällön tasolla nostaa kuvan (tai muun vastaavan) vaikutusvoimaa resonoiden intensiteetin tasolla. Emotionaalinen kvalifikaatio itse asiassa katkaisee hetkeksi narratiivisen jatkumon, ikään kuin rekisteröidäkseen kehon tilan (ja mielen tilan). Todellisuudessa se uudelleen-rekisteröi jo-rekisteröidyn ja koetun tilan. Iho on nopeampi kuin sana.

Jukka Sarjalan mukaan affektit toimivat kahden maailman rajalla, mikä tarjoaa mahdollisuuden purkaa perinteisiä vastakkainasetteluja, kuten esimerkiksi ruumiin ja mielen (sielun) jako, tai aineen ja hengen. Affekti on sekä ruumiissa että mielessä ja ympäristössä. Toisaalta affekti todistaa halun ehdottomuudesta. Ihminen voi joutua affektin valtaan (passioon), jolloin hän on ympäristönsä voimien vietävänä, mutta myös tämän seurauksena itse vaikuttajana ”eteenpäin”. Affekti korostaa myös ilmiöiden tapahtumaluonnetta ja arvaamattomuutta.[374]

Tätä voidaan nimittää myös tulemisen käsiteen avulla: affektit ovat tulemisia, ruumiin voimia vahvistavia tai heikentäviä prosesseja.[375] Olennaisempaa on pohtia, miten affekti *toimii* ja vaikuttaa. Eräs vastaus on juuri tuleminen, tulemiset (toiseksi, eläimeksi, taiteeksi, molekulaariseksi, havaitsemattomaksi). Affektissa ihminen on sulautuneena prosessiin joidenkin materiaalisuuksien kanssa, yhdistyneenä tiettyihin materiaalis-intensiivisiin kohtaamisiin, joissa persoona tai itse ei ole hallitsevassa asemassa vaan muotoutuminen, muodonmuutos, transformaatio.

Eläimeksi-tuleminen ei siis ole eläimen näyttelemistä tai matkimista, unta tai fantasiaa. On siis selvää ettei ihminen muutu eläimeksi se enempää kuin eläin tule inhimilliseksi. Tuleminen ei siis tuota muuta kuin itseään. Se on myös oma subjektinsa. Se on todellista itsessään, blokkina. Eläin ei ole todellinen, mutta tuleminen on.

373 Ibid., 25.

374 Ibid., 2007.

375 Taira 2007.

Toinen tärkeä kysymys, jonka affektin käsite nostaa esiin, on materiaalisuuden ja kehollisuuden korostus. Tämä juontuu eronteosta signifikaation, ideologian ja representaation tasoon. Musiikki on tästä hyvä esimerkki, sillä se vaikuttaa kehollisesti suoraan meihin riippumatta, mikä vaikkapa tekstin sanoitusten sisältö on tai mikä on esiintyjän kulttuurinen status. Ja musiikki vaikuttaa täysin ilmankin tekstien merkityksen tasoa. Luonnollisesti nämä eri tasot sekoittuvat ja toimivat yhtäaikaisesti.

> Kun siis katsomme deleuzelaista ruumista ja ruumiiden sommitelmia, emme katso vain identifioitavissa olevaa oliota, joka on liikkeessä tai levossa. Katsomme haluavaa ruumista, intohimoista ruumista, joka on jo itsessään moninaisuus, mutta joka myös solmii yhä uusia ruumiillisia liittoja toisten ruumiiden kanssa, yhteisten ilonaiheiden ja niiden puitteissa syntyvien yhteisten käytännöllisten käsitteiden pohjalta. Ruumiiden liike ei ole vain liikettä ajassa ja tilassa. Se on liikettä surun ja ilon maisemissa, pyrkimystä aktiivisten voimien ja ilon kasvattamiseen surun ja passiivisuuden voittamiseksi. Tätä on affirmaatio: iloiseksi tulemista, voimien kasvattamista. Jokainen ruumis pyrkii sekä toteuttamaan voimiaan että kasvattamaan niitä. Samalla se kutoo itseään yhä laajeneviin affektiivisiin verkostoihin.[376]

Perfosukellus

Minä-kartta-tehtävän kritiikkiosuuden jälkeen siirryimme performanssin alueelle. Todellisuudessa olimme siirtyneet sinne jo aiemminkin – viimeistään siinä vaiheessa, kun B-Li saapui luokkaan yllättäen B:n sijaan. Myös aivan ensimmäisillä johdantotunneilla teimme minuutin kestäviä performansseja annetuista taideteoksista. Ne onnistuivat hyvin. Näitä en kuitenkaan vielä videoinut. Performanssin opettamisen olen kokenut urani aikana toisaalta yllättävän helpoksi, esimerkiksi alussa mainitsemani Hullunkuriset juhlat -tapauksessa, jossa ryhmä oli aktiivisesti alusta asti mukana ideoimassa ja jossa opettaja toimi lähinnä tukena ja tuottajana. Toisaalta performanssi on kuitenkin vaativaa, sillä se vaatii kaikkien toimintatapojen uudelleen arvioinnin. Varsinkin kun tavoitteena oli pitää pöytä mahdollisimman ”puhtaana” mistään tietystä performanssin muodosta (esim. hullunkurisista juhlista). Varsinainen luento performanssitaiteesta seurasi vasta perfosukelluksen jälkeisellä kerralla.

Koska tavoitteenani oli kuunnella nuoria ja antaa heille mahdollisimman vähän malleja performansseista tai niiden tekemisestä, ainakaan aluksi,

376 Peltokoski 2005.

turvauduin David Overendin mielenkiintoiseen taiteelliseen tutkimukseen *Work on Progress* ja sen kokeelliseen työpajaan.[377]

Overend järjesti teatterin kontekstiin liittyvän kokeellisen työpajan osana Forest Fringe Mikro-festivaalia Glasgow'ssa vuonna 2010. Installaatio/performanssi kesti kaksi päivää, kolme tuntia päivässä, ja se järjestettiin teatteristudiossa Arches taidekeskuksessa erillään muusta festivaaliohjelmasta. Installaatio koostui eri asemista, joissa jokaisessa oli tietty teatterin tekemiseen liittyvä "mediumi": valot, äänet, otsikot, tekstit, puvustus ja tietokone. Lisäksi löytyi mm. soittimia, savukoneita, mikrofoneja, saippuakuplakone ja lunta. Tilaan saapuvan yleisön eli esiintyjien tehtävänä oli vapaaseen tyyliin tarttua eri asemien välineisiin ja näin saada aikaan performanssi, joka myös videoitiin ja live-lähetettiin festivaalin baariin, muiden kävijöiden ihmeteltäväksi. Luonnollisesti en itse voinut toteuttaa luokassamme näin suurisuuntaista projektia vain yhden oppitunnin ajaksi, mutta perusideoita kyllä Overendilta otin käyttöömme. Se, mistä en niin paljon pitänyt kiinni, oli, ettei eri asemilla luokassamme ollut selkeitä ohjeita välineiden käytölle. Tässäkin luotin enemmän oppilaiden vapaaseen toimintaan ja tilanteen luomaan yllykkeeseen.

Luokkaamme syntyi seitsemän etappia: fläppitaulu (piirtäminen), maalaustelineet (piirtäminen, maalaus, väriliidut), peilinurkka (kasvomaalit), puvustusnurkka (peruukit, vaatteet, naamiot, aurinkolasit), piirtoheitin (tekstit), syntikkanurkka (soittaminen) sekä cd-soitin (oppilaiden ja opettajien tuomat äänitteet). Ohjeinamme oppilaille oli, että kokeilkaa ja vaihdelkaa ulkomuotoa, vierailkaa eri pisteissä mieltymystenne mukaan. Ennen kuin oppilaat saapuivat luokkaan, olimme Enisa-opettajan kanssa laittaneet peruukit päähän ja hieman muutenkin pukeutuneet normaalista poiketen sekä himmentäneet luokan niin, että vain piirtoheitin ja peilipallo olivat valonlähteinä. Lopputunnista näytin myös poliisin vilkkua, jonka olin tuonut luokkaan. Näin halusin antaa työpajaan heti alusta asti selkeästi tutusta poikkeavan ilmapiirin.

Oppilaat hämmentyvätkin tullessaan luokkaan, vaikka varmasti jotain erilaista olivatkin aavistaneetkin olevan tiedossa, sillä asiaan oltiin viitattu aiemmin useaan otteeseen. Joku jopa kääntyy kannoillaan takaisin käytävään (U), mutta palaa sitten rohkaistuna. Taustalle olen laittanut linnunlaulua viemään ajatuksia ja välittömiä aistimuksia metsään. (Jälkeenpäin ajatellen perfosukellus oli tavallaan paluuta pimeän metsän kokemuksiin, johonkin tuttuun, mutta hieman eri tavalla järjestettyyn ympäristöön ja tilanteeseen.) Alussa oppilaat hämmentyvät paikoilleen ihmettelemään luokkaa ja tilannetta toiset hymyillen ja toiset vakavina. Jotkut ovat muistaneet pukeutua jo valmiiksi hieman poikkeavalla tavalla tai lempiasusteisiinsa. Seisomme

377 David Overend: A Work on Progress. Arches arts center, Glasgow 16.–17.4. 2010. JAR 2011/1.

luokan ovella Enisan kanssa hetken äänettöminä kun ovi avataan, mutta sitten tervehdimme oppilaita ja ohjeistamme:

E: Moi!

M: Moi!

E: [kommentoi N:n kissankorvia] Siis kiva että tulitte tollasina heippa!

M: Tulkaa sisään!

E: Ja meette ihan mihin haluatte...mä pistän oven kiinni..

M: [huomaan D:llä cd-levyn] Hyvä että sä toit levyn! Pistetään se levypinoon...tänne saa tuoda levyjä...jaa mutta...

D: Mulla on tää levy!

M: Ne kellä on levyjä...hei vaan kaikille...ketkä on paikalla....?? Niille kellä on levyjä laittakaa siihen levyyn..ei levyyn kun koteloon..että mitä biisejä soitetaan!

Olen itsekin hermostunut uudesta tilanteesta ja alan antaa ohjeita tutun opettaja-identiteettini turvin, johon vetäytyy myös Enisa-opettaja. Olen maalannut kasvoihini kolme sinistä täplää ja päässäni on keltainen peruukki. Enisa kommentoi:

E: Mua harmittaa, kun mä yritin laittaa sellasta intialaista merkkiä niin se meni ihan vinoon...hehheeh.....Mitä me tehdään?

M: Ollaan täällä metsässä....lintujen laulua....

E: Mä kävin katsomassa ykkösvuosikurssin kanssa katsomassa tänään teidän ympäristötaideteoksianne metsässä...//

U: Oliko ne säilynyt ?

E: Oli. Kaikki oli säilynyt paitsi T:n työ oli vähän menny kippuralleen. Muuten kaikki oli ihan...kaikki oli saanut olla ihan paikallaan...ei oltu ilkivaltaa tehty vaikka siellä oli käyny porukkaa...//..eli hyvin oli teokset säilyneet siellä.

M: Niin oli! Mä aattelin kans että me voitais jossain vaiheessa hakeakin...ne on kyllä yllättävän hyvin säilynyt..//

M: No niin, tervetuloa taas meidän työpajaan taas ja tämän työpajan teemana on performanssi jota lähestymme sukeltamalla .... :)

E: .....ilman vettä! :)

M: Ilman vettä sukelletaan...menemme suoraan asiaan ja ideana on ihan vain kokeilla, etsiä, tunnustella mikä itseä nyt kiinnostaa tällä hetkellä... ja tota...tässä ei oo mitään sääntöjä.....sellainen sääntö olis vain yksi että kokeilkaa, vaihdelkaa ulkomuotoanne...

Itse päätän olla DJ:nä ja soittaa musiikkia taustalla. Monet oppilaat ovat tuoneet lempimusiikkiaan ja samoin olen tehnyt itsekin. Loppujen lopuksi ohjeita alkaa tulla opettajilta lisää ja lisää, vaikka alussa todettiin, ”ettei mitään sääntöjä ole”.

E: Teette jotain kivaa...mikä tuntuu kivalta.....ja kokeilette..Aina voi jatkaa.. voi ottaa uusia papereita ja jatkaa siitä minkä joku on aloittanut..

M: Mä tässä soittelen musiikkia taustalla, sen tarkoituksena on muuttaa niitä fiiliksiä ja tunnelmia täällä luokassa..// ..Tunnustelkaa itseänne ja tarkkailkaa vähän mitä muut tekee mutta mitään sääntöjä ei ole...mitään

> ei tartte tehdä mitä ei halua...// ..miettikää että me tehdään yhdessä nyt jonkinlainen jutska...jolle ei mitään nimeekään tartte sanoo vielä mutta katotaan mitä syntyy..ja semmonen vajaa tunti tai jotain...kauanko me jaksetaan niin tässä hengaillaan katotaan mitä tulee vastaan...sen jälkeen jutellaan vähän mitä tapahtui ja mitä me seuraavaksi voitais tehdä....onko kysymyksiä? Jos olo tuntuu hämmentävältä....älkää välittäkö siitä...kyllä te kohta löydätte jonkun jutun täältä....// ..ja kuten tiedätte tämäkin tallentuu videolle....Onko kysymyksiä? Ei oo kysymyksiä! Hyvä, kaikki selvää !

Alan soittaa musiikkia. Enisa vie paperikäärön maalaustelineeseen. U, H ja N siirtyvät fläppitaululle (joka ei näy videolla). Z korjailee hiuksiaan, mitä hän ei normaalisti juuri koskaan tee. D, L ja G istuvat paikoillaan mietteliäinä. R nousee ja katselee ympärilleen. U lähtee kokeilemaan aurinkolaseja ja kävelee peilin eteen oven suuhun. G ja L pakenevat maalaustelineen taakse kasvomaalausnurkkaan (suojaan videon katseelta?). Opettajat tarkistavat poissaolevia oppilaita. Oppilaat tuntuvat viihtyvän omissa pikku lokerikoissaan, sermien suojissa piirrellen tai käsiään maalaten. Vain L leikkaa ja sommittelee väripapereista ja sulista aivan omia, itse tehtyjä koruja käsiinsä ja hiuksiinsa ja tarkkailee itseään peilistä oven suussa. Enisa-opettaja innostuu vaihtelemaan vaatteita ja peruukkeja aktiivisimmin. Itse olen cd-soittimen pauloissa ja keskityn aluksi musiikillisen atmosfäärin luomiseen ja ajattelen, että en puutu oppilaiden tekemisiin tässä vaiheessa, jotta he saavat rauhassa tutustua uuteen tilanteeseen ja mahdollisiin tekemisen muotoihin ja materiaaleihin.

Innostan R:ää kirjoittamaan piirtoheittimelle, sillä hän katselee sitä mietteliäänä. Olen kirjoittanut ohjeeksi piirtoheitinkalvolle: ”Kirjoita teksti, runo, mietelmä, havainto, juoni…” R oivaltaa tilanteeseen vitsikkään vastauksen: ”Teksti, runo, mietelmä, havainto, juoni…” Vastaus kielii tilanteen epävarmuudesta ja ohjeettomuudesta. R turvautuu valmiiseen ohjeeseeni, mutta toistaa sen mekaanisesti ikään kuin miettiäkseen sen sisältöä. Toisaalta R haluaa samastua piirtoheittimelle kirjoittamiseen (opettajan rooliin?) performatiivisesti eli kokeillen itse kirjoittamista ikään kuin sisällöstä vapaana. Mutta myös voidaan pohtia, haluaako R kyseenalaistaa ohjeistuksen kokonaan. G käy kirjoittamassa piirtoheittimelle: ”Miksi moni pitää erilaisesta musiikista?” G ei saa vastauksia eikä kommentteja, vaikka kysymys on mielenkiintoinen. Musiikkihan on tilanteeseen ja ihmisiin suorimmin vaikuttava taiteenlaji. Se muotoilee tilaa vahvimmin. Deterritorialisoi. Se on affektiivista. D käy kirjoittamassa: Mistä taulut ovat peräisin? Tähän kysymykseen tulee kaksi vastausta opettajilta. Ensin minä kommentoin D:n kysymystä: ”Taulut ovat Taululandiasta” ja Enisa-opettaja kommentoi: ”Ne ovat sinusta”. D:n kysymys on suorastaan filosofinen. D:n vastauksen voisi tulkita affektin aiheuttamaksi pohdinnaksi taiteen olemuksesta. Vaikka piirtoheitin ei ole suositumpien väline-etappien joukossa, on näidenkin

itujen joukossa pohdinnan alkeita, aihioita perfosukelluksen herättämiin aistimuksiin ja ajatuksiin. Oppilaat selkeästi priorisoivat piirtämistä suhteessa kirjoittamiseen, mikä saattaa olla eräs selitys asialle. Jos piirtoheittimelle olisi ohjeistettu piirtää, tilanne voisi olla toinen.

Fläppitaulut saavat ryhmässä eniten huomiota, samoin kuin kasvovärit, joilla maalataan kuitenkin käsiin eikä kasvoihin. Vähitellen oppilaat löytävät eri etapit ja kokeilevat vaatteita ja peruukkejakin. Käytävällä on iso peili ja sen edessä varsinkin kolmen tytön ryhmittymä – N, U ja H – kokeilevat jonkin aikaa eri vaatteita ja heillä on selvästi hauskaa. Myös Enisa-opettajan ideoimat viikset ovat käytössä.

Nämä tytöt muodostavatkin ryhmän hallitsevamman sommittuman. He toimivat useimmiten yhdessä ja mielellään siirtyvät eri tilaan työskentelemään yhdessä, mikäli mahdollista. He ovat melko äänekkäitä yhdessä ollessaan, vaikka aina kuitenkin korrekteja. He ovat myös hyvin sulkeutuneita, eli hyvin harvoin paljastavat todellisia ajatuksiaan tai keskinäisiä salaisuuksiaan. Tämä varmasti myös sitoo heitä yhteen. Usein he myös valitsevan erillisen tilan, jossa työstää ideoitaan, mikäli mahdollista. Perfosukelluksessa he myös piiloutuivat maalaustelineiden taakse kasvomaalausnurkkaan maalaamaan käsiään.

Toinen sommittuma syntyy Z:n, G:n ja R:n ympärille maalaustelineellä, jossa tytöt piirtävät pitkään ja ahkerasti yhteispiirustusta (selin videolle).

Itse piirustuksesta on hauska seurata myös sommittumien, ilmenemistä piirustuksen tasolla.

Kun kysyn noin 50 minuutin kohdalla alusta ”joko pidetään pieni tauko?” saan vastaukseksi N: ”Ei vielä! Mä teen vielä äkkiä tän käsiteoksen…” Tästä on pääteltävissä, että luokaan on syntynyt jonkinlaista flow’ta, tekemiseen syventynyttä olemista. Käden maalaaminenkin on muuttunut ”käsiteokseksi”.

Välillä opettajat Enisa ja minä intoudumme tanssimaan musiikin tahdissa melko innokkaastikin. Tämä ei näytä muuttavan kuitenkaan tilannetta luokassa juurikaan. Piirtäjät piirtävät ja maalarit maalaavat sekä ne muutamat, jotkat vain istuvat tai miettivät, jatkavat myös puuhiaan entiseen malliin. Vain poliisin vilkkuvalo, jonka laitan pyörimään luoden luokkaan sinisen raidoittavan valokeilan, saa maalaustelineillä piirtävän ryhmittymän kääntymään hetkeksi ja hymyilemään (Z, G). Voisi sanoa, että opettajat käyttäytyvät välillä villistikin, mutta oppilaat korostetun korrektisti.

Opettajat poistuvat luokasta hetkeksi, kun perfosukellusta on kestänyt noin tunnin. Välittömästi, kun opettajat poistuvat luokasta, L tulee luokan oven suussa olevan peilin eteen peilaamaan itse valmistamiaan paperikoruja, jotka ovat kiinnitetty käsiin ja hiuksiin. L myös pitää nämä korunsa myös lähtiessämme Krouviin.

Opettajat palaavat luokkaan muutaman minuutin poissaolon jälkeen ja minä kuulutan: ”Väliaikatiedotus! Lähdemme The Paikkaan!”

N: Odottakaa!

M: Pukeutukaa! Jotain vaatetta päälle! Asian mukaisesti hehhee.. [naurua]

E: Pukeutukaa....tunnelman mukaan, mutta ei asiallisesti! Hehhee [naurua]

Tämä napakka kuulutus luo luokkaan heti liikettä, ja oppilaat siirtyvät asusteiden ja vaate- ja peruukkilaatikoiden luokse.

M: Jotakin naamiota, aurinkolasia.....

E: Pistä D jotakin päälle!

Vaikka aluksi sanottiin, ettei ole pakko laittaa erikoisia vaatteita päälle. Ohjeet ovat olleet siis ristiriitaisia, eikä Enisa-opettajakaan pukeudu mitenkään erikoisesti, mutta kuitenkin hänellä on huppari ja aurinkolasit. Enisa-opettaja yleensäkin reagoi paremmin ryhmän ilmapiiriin kuin mitä itse kykenen. Itselläni on edelleen hieman sinistä kasvomaalia, ja otan punaisen peruukin mukaan, kun lähdemme Krouviin. Kuitenkin oppilaat pulisevat vaatelaatikoiden ympärillä:

N: Mä laitan mun kissa noi...

U: Nää sopis sulle hyvin!

M: Ottakaa te ensin, mä otan sitten mitä jää jäljelle.

Oppilaat ovat hyvin tarkkoja vaatteiden suhteen ja yleisesti ottaen peruukit eivät heitä innosta – ainakaan kun on ”tosi” kyseessä eli lähdemme taidekoulun ulkopuolelle ”kylille”, kuten Kauhajoella sanotaan. Kuvastakin näkyy, miten he poseeraavat kameralle. Tärkeää on näyttää tyylikkäältä, vaikka olisi ”hassujakin” vaatteita, eikä kasvoihin kosketa millään tavoin. Sen sijaan maali on löytänyt tiensä heidän käsiinsä, ikään kuin tatuointeina. Käsien kasvomaalausta he esittelevät mieluusti ja samoin L näyttää omaperäisiä paperikorujaan. R on valinnut poikamaisen lookin, kuten hän itsekin asian ilmaisee. Z on oma tinkimätön itsensä, eikä suostu muuttamaan lookiaan, joka on tarkoin harkittu ”sissiunivormu”. Vain G on valinnut naamion.

Kun saavumme Krouviin istuvat oppilaat alas diskolattian viereiseen looshiin ja ovat jännittyneen oloisia eivätkä innostu keskusteluun. Yritämme Enisan kanssa esitellä mahdollisuuksia performanssin tekemiseen Krouvissa, joka on kaksikerroksinen hotelli-ravintola ja ala- ja yläkerroksen välissä on diskolattia. Tila on mielestäni jännittävä, hivenen sokkeloinen, hämärä ja se edustaa nuorten aikuisten maailmaa. Olen olettanut sen kiinnostavan ryhmämme varhaisnuoria (13–14 v.) ja nuoria (15–17 v.). Ideointivaiheessa nuoret eivät näytä innostumisen merkkejä, vaan näyttävät lähinnä hämmentyneiltä ja jännittyneiltä. Juotuamme virvoitusjuomat lähdemme takaisin koululle. Luokassa keskustelimme hieman tapahtuneesta ja pyysimme oppilaita kirjoittamaan kommenttinsa päiväkirjoihin.

H kommentoi perfosukellusta päiväkirjaansa:

Tänään oli aika erilaista, aluksi aika hämmentävää, mutta loppujen lopuksi mukavaa. Oli kiva tehdä jotain erilaista ja kaikki näytti hassulta. :) Maalailin U ja N:n käsiin ”tatuoinnit”, pukeuduttiin hassusti ja muuten vaan naurettiin. Lopuksi käytiin vielä Krouvissa asut päällä. Oli kiva tunnelma, kun kuunneltiin musiikkia ja kaikki oli rennosti.

N kirjoitti päiväkirjaansa:

Tänään meillä oli semmonen jännä ”teemailta”...Pukeuduttiin hassuihin pukuihin, maalailtiin käsiä, piirreltiin ...yms... Oli aika kivaa, kun oli erilainen kuviskerta, lopuks käytiin Krouvissa limsalla! (Välillä tuli semmonen ”nolo olo” ku kuljeskeltiin tua kylillä hassuissa/hölmöissä vaatteissa.) – toisaalta se oli aika lailla vapauttavaa :) hyvä fiilis jäi tästä kerrasta!

Omien performanssien kehkeyttämistä

Seuraava oppitunti onkin parin päivän päästä, koska aikataulumme on tiivistynyt työpajan loppuvaiheessa. Tästä syystä perfosukelluksen kokemukset ovat tuoreessa muistissa ja luokassa on yhä sama järjestys kuin sukelluksen aikana. Performanssi-luennon jälkeen tehtävänä on suunnitella minuutin kestävä performanssi aiheesta *muisto*. Osa oppilaista menee yläkäytävään miettimään ja suunnittelemaan ja osa jää luokkaan. Luokka pohtii hiljaa. Koska performanssin suunnittelu tuntuu olevan vaikeaa, Enisa-opettaja alkaa auttaa ideoinnissa.

E: Kun sen kokee vaikeaksi..mitä on mielessä...mitä mä voisin neuvoa? ..että pääsis siihen alkuun? Onko minkäänlaisia ajatuksia??...tai jotain sinne on tullu....sinne teidän mieleen...Jos aattelee että on vähän vaikeata...

V: Mulla ei oo yhtään idistä!

L sanoo jotain ideoitaan, mutta häntä ei kuunnella.

E: Onko se enemmän, että teillä on se muisto, mutta ei tiedä miten mennä eteenpäin?

L: No ei mulla oo oikeen sitä muistookaan

B: Ei mulla oo muistoo, muttaei mulla oo sitäkään miten siitä eteenpäin mennään.

Minä tulen sisään käytävältä ja kysyn Enisalta: Otaksää kahveeta? En huomaa, että on meneillään opetusneuvottelu.

E: Joo. Niin me tässä pohditaan, että on vaikea keksiä sitä muistoa...

M: Onko?!

E: Ymmärrän että voi tuntua vaikealta.

M: Niin. (Käännyn ryhmään päin) Mutta kyllä siihen lähtökohdaksi joku muu henkilökohtainen ajatus käy. Jos on joku semmonen muu ajatus tai aihe, mistä haluais tehdä semmosen pikku jutun...

V: Jeee!!!

Enisa kertoo oppilaille ideansa tehdä pieni performanssi paperipussista, jonka hän paukkauttaisi luokan keskellä.

B: Hyvä idea, mä teen sen!

M: hmmm :)

E: Mut mä tarkotan, että mun muisto tai tämänhetkinen tunne tuli idea tosta paperipussista.

M: Aivan.

E: Se ois kuvannu sitä mun fiilistä ja tunnetta. Minä en tiedä mitä te olisitte siitä ajatelleet, mutta tarkotan just niin että sehän voi olla....olla vaikka (kävelee maalausvälineiden luokse ja ottaa nipun siveltimiä) ...teillä liittyy näihin siveltimiin muistoja!

M: Niin.

E: Että se voi olla ihan arkinen.

M: Arkinen.

E: ....tai joku...ja ei kukaan kiellä tekemästä performanssia näillä siveltimillä (huitoo siveltimillä keskellä luokkaa).

M: Siinä saa maalata ja piirtää!

E: Niin tai kävelee ja sutaisee...se on sit siinä...Mä tarkotan tällä nyt sitä... älkää aatelko liian vaikeasti. Että rohkeesti vaan joku. Aivan hassu ja hölmö. Mut se voi olla vakavakin.

Kukaan ei aluksi puhu mitään. Kaikki näyttävät mietteliäiltä. Yhtäkkiä U tupsahtaa luokkaan ja kysyy muovikukkia (joita on vaasissa sivupöydällä) performanssiinsa. Hän haluaisi vain yhden kukan. Hän ottaa sen ja poistuu takaisin yläkäytävälle H:n luo suunnittelemaan esitystään. U ei tämän oppitunnin jälkeen enää tule lainkaan työpajaan. Eikä hän koskaan esitä kukka-performanssiaan. Päiväkirjaansa hän on sen kuitenkin ideoinut:

Oltiin joskus pienenä serkun kanssa juoksentelemas semmoisella kukkaniityllä. Se oli tosi iloinen muisto, koska silloin oli kesä ja mä olin lapsi jä mä tykkään kukista. Ne on musta kauniita ja hyväntuoksuisia. Esityksen

alussa käveleskelen hitaasti ja sitten vastaan tulee kukka, jonka poimin ja hymyilen loppuajan.

B lähtee naamioiden luokse syötyään munkin, joita olemme tuoneet tarjolle työpajaan. Muistutan että kaikki materiaalit ovat käytettävissä edelleen ja mitä vaan voi ottaa.

M: Lattialla, seisten, pöydällä, pöydällä maaten vai...? pöydällä seisten?

B laittaa lintunaamion päähänsä ja sanoo: ”Didii!”

M: B ei ehtinyt tutustua niihin naamioihin niin sä voit tutustua niihin nyt.

B: Jee!!

B alkaa innokkaasti kokeilemaan naamioita ja kun hän laittaa ufo-naamion päähänsä, hän jo hetken päästä unohtaa, ettei voi juoda kaakaotansa se päässä, koska siinä ei ole suuaukkoa. Tämän nähdessään opettajat, Enisa ja minä alamme nauraa. Vähän ajan päästä Enisa alkaa ohjeistamaan B:tä tekemään pienen ”näytöksen” kultanaamio päässä.

E: ..laita tuoli tohon keskelle ja oot selin..ja käännyt luokkakavereita kohtaan...

B: Ei ne oo mun luokkakavereita! ...Ne on mun kuvataidekoulukavereita...

E: No taidekavereita..

B tekee Enisan ohjeen mukaan ja kääntyy hitaasti tuolilla paljastaen kultanaamion takanaan oleville tytöille hitaasti:

B: Tyttydyy!

Tytöt takarivissä alkavat nauraa ääneen tämän nähdessään.

M: Se on jännä kun se on kuin vanhemman sedän naama...

E: Kun sä äsken heilutit sitä jalkaa niin sä olit ku sellanen vanha papparainen...elämäänsä vähän tympääntyny...ei paljon auta vaikka on naama kultaa täys... hehhee....(nauraa ääneen)

M: Noissa naamioissa on sellainen jännä juttu, että unohtaa tosi nopeasti miltä näyttää (näytän valokuvaa, jonka otin hänestä kultanaamio päässään) ..näyttääkin niin jotenkin vaikuttavalta.

E: Niin siis B häviää...se persoona häviää..Me kaikki tunnetaan B niin sitä ei oo enää missään, kun toi naamio on päässä!

M: Joo, se se voima siinä onkin.

E: Se hämmentää kattoa...niin sen naamioidun ihmisen päälle tulee sellanen kiusallinen olo...

B: Mä pistän tän päähän kun mä meen hakeen kesätöitä huomenna!

E: Riippuu vähän kesätyöstä... heheeh

B: Naapurille mennään...Mä meen tämä pääs sinne...

E: Mitä sä teet siellä?

B: Ajaelen kaivurilla.

Enisa: [naurua] Se ois aika vaikuttava näky kaivurin päällä ois tommone näky kuule!

V on jätetty yksin järjestämään luokkaa mieleisekseen omaa performanssiaan varten. Kun hän avaa luokan oven on keskelle asetettu porrasjakkara ja sen eteen noin metrin päähän kengät, joista toisessa oli jokin musta esine. V itsellään oli kultainen lurex-paita päällään ja farkut ja t-paita. Hän kävelee hitaasti jakkaralle ja kiipeää sen päälle seisomaan. Välillä V kääntylee yleisöstä (seisomme kaikin luokan peräosassa) poispäin, ilmeisesti pidätelläkseen nauruaan. Hän yrittää pitää ilmeensä vakavana. Sitten hän hetken katsahdellen molemmille puolilleen. Ottaa vauhtia, hyppää ponnekkaasti kenkiensä päälle. Sitten hän nousee ylös ja katsoo kenkiään maassa. Lopuksi hän potkaisee kengät syrjään.

Esityksen jälkeen kysyn kommentteja. Enisa toteaa: Se oli joku valintatilanne.

H: Siitä tuli semmonen hassu tunne kun mä kuitenkin tiedän mistä toi oli.. vanhoja koulujuttuja ...ja mä muistan kun se tapahtu..

U: Oliko se Saapasjalkakissa vai...?

V: Joo oli....kun me oltiin nelosella koulussa me esitettiin Saapasjalkakissa.. ja mä en tiedä mitä mun päässä liikku kun mä aattelin että mä haluaisin... olla jättiläinen..Sitten mä olin ja sitten kun se Saapasjalkakissa tulee sinne linnaan..se jättiläinen seisoo...tai mä seisoin tuolilla...koska mä olin jättiläinen ja sitten [peittää käsillään kasvonsa ja hymyilee] MM oli se Saapasjalkakissa..ja sitten siinä on sellanen kohta jossa se muuttuu leijonaks se jättiläinen ja sit se hyppää siihen päälle ja mä oikeesti hyppään ...mut sitten kun me oltiin harjottelelmassa [nauraa] sitten mä hyppäsin taas ja mä hyppäsin [peittää taas käsillään kasvonsa] vahingossa M:n jalkojen päälle...tai sen varpaille..voi vitsi se oli kauhullista (?) mut en mä oikeesti potkassu sitä M:ää, mut se vaan tuli tuos ny sitten...

E: Niin sulla oli varmaan aika suuri tunne.... lataus siinä tilanteessa...?

V hymyilee mutta ei vastaa.

E: ...mutta kun ei tiennyt tota sun muistoa..niin tuosta löysi kyllä paljon syvällisempiäkin merkityksiä..// ..mulle tuli vaan se valintatilanne... sellanen syvällinen merkitys sille, että nytten kun sä V olit siinä...ja kun sä olit eikun olet nuori.. niin mulle tuli [nousee seisomaan] sellanen mieleen että sä olit tuossa..ja sit sulla oli joku ajatus... joku semmonen ehkä että sä olit jonkun uuden asian äärellä..ja sä pohdit jotain kysymystä...mä näin tän

sillain että sä menit tonne ylös ..tavallaan kiipesit...sinne ylös ..miettimään.. eli toi [emännänjakkara] oli jotenkin sun ajatukset ja pohdinta.. ja sit sä jotenkin.. sit sä heittäydyit... kokeilit sitä uutta juttua... koska se jotenkin sua vaivas..,,kuitenkin kun oli noi kengät ja sä potkasit ne pois... että sä kuiitenkin palasit siihen vanhaan... että se oli semmonen ajatuskuvio...

Performanssi protestina ja ahdistuksena-suruna: paikallaanoloa

Käsiteltyämme edellisellä kerralla esitetyistä performansseista (mm. V:n Saapasjalkakissa-esityksestä) kysyn onko Z:lla mielessään joku esitys ja hän vastaa ”on mulla sellanen yks….” Vastaan: ”hyvä!”. Siihen Enisa kiirehtii toteamaan, että myös opettajilla on tälle tunnille varattu performanssi-harjoitukset, joihin osallistuvat kaikki paikallaolijat.

Syntyy kolme “saman muotoista” performanssia, joita yhdistää hiljaa paikallaan istuminen. Näistä tarkemmin käsittelen seuraavaksi Z:n ja R:n performanssit. Kolmas performanssi tässä “sarjassa” oli D:n performanssi, johon opettajatkin siirtyivät istumaan hiljaa paikallaan ollen. Mielenkiintoista näissä kehkeytyneissä performansseissa on se piirre, että niillä on sama staattinen hiljaisuus, mutta aivan eri ilmaisut ja sisällöt, eri ideat, tunneskaalat ja asiat. Tässä näkyy mielestäni affektin mimiikka, joka ilmaisee kuitenkin moninaisesti eri asioita.

Z kävelee käytävälle omissa vaatteissaan ja asettuu istumaan hieman meistä etäämmälle seinään nojaten toinen jalka koukistettuna. Häntäkin alkaa hymyilyttämään, kun katsomme häntä siinä istumassa, mutta hän yrittää

pitää ilmeensä peruslukemilla. Z istuu noin minuutin hiljaa välillä kääntäen päätään pois meistä, aina silloin kun häntä alkaa hymyilyttämään. Sitten hän nousee ja me opettajat kiitämme häntä.

Enisa kysyy haluaako Z avata meille performanssiaan.

Z: ”Tuli vaan mieleen että istuttiin kaverin kanssa linkka-asemalla....tuli semmonen fiilis.....eli sieltä mistä aita on matalin...en keksiny mitään mielekkäämpää.. ”

E: Istuskeletko usein tuolla tavalla linja-autoasemalla? Onko se tavallaista? :)

Z: Emmä oo kun hetken vaan tolleen istuskellu

E: ...//..jutteletteko te vai onko se enemmän sitä että te tarkkailette ihmisiä tai mitä siinä niinkun tapahtuu ? Siinä tilanteessa.

Z: Se riippuu vähän...just tolla kertaa kun toi oli niin me ahdistuttiin hissukseen.

M: Miten tää sun mielestä eros siitä että kun sä nyt istuit tässä? Mikä ero siinä on?

Z: Emmä tiä. No nyt mä istun tossa yksin [naurahtaa] Se että tos paistoi aurinko ja siellä oli pimeetä kummiskin.

E: Miltä susta tuntui ulkopuolella olevat ihmiset..//..miltä meidän läsnäolo tuntui? Niin kun toisiin ihmisiin verrattuna mitä on tuolla kadulla?

Z: Oli ihan erilaista kun ennen. Ei ihmiset kadulla kauheesti kiinnitä huomiota.

E: Kaikki tuijotti sua! :D

M: Niin. Me tuijotettiin sua nyt! :)

E: Se oli mun mielestä aika pysähdyttävä ja aika jännä hetki...kun ei tiedä.... kun odottaa ja katsoo Z:aa....hän istuu... Mä huomasin että mä olin ihan jähmettynyt...Mä en tiedä oliko muut?

M: mm..[miettii]

E: Mä en uskaltanut edes liikkua, mä vaan tuijotin. Hetken mulle tuli semmonen tunne, että mä olisin halunnut istua sun viereen. [naurahtaa] En tiedä tuliko muille semmosta?

M: Kyllä mulle tuli semmonen tunne, ettei voi itekään liikkua.

E: Mites muut?

A: Kyllä siinä tuli sellainen että tekis mieli itekin mennä siihen viereen istumaan.

E: mitäköhän Z olis ajatellu jos me oltais tultu siihen viereen ..?

Z miettii.

E: Olisiksä yllättyny?

Z: Mitä toi ny tohon tulee.

Haastattelussa jälkeenpäin työpajan jälkeen, Z ilmaisee, ettei hän mitenkään erityisesti ole kiinnostunut performanssista, sillä hän ei pidä esiintymisestä. Työpajan aikana luulin, ettei hän suostu tekemään performanssia yksin lainkaan. Tässä mielessä hän yllätti minut ja ehkä myös Enisan. Päiväkirjaansa hän kirjoitti tästä esityksestään: ”Kaverini kanssa linkka-asemalla, istumme puhumatta. Hyvä fiilis.” Lähestyn Z performanssia resistanssin näkökulmasta eli oppilas vastustaa tehtävää, mutta tekee sen kuitenkin sieltä ”mistä aita on matalin.” Näinhän Z totesi.

Idean tähän paikallaanoloon performanssin muotona, Z otti luultavasti performanssiluennossa esitellystä Marina Abramovichin performanssisarjasta *Artist is present*. Tässä performanssissaan Abramovich yksinkertaisesti istui tuolilla New Yorkin Modernin taiteen museon atriumissa maaliskuusta toukokuuhun 2010, yhteensä 736 tuntia ja 30 minuuttia. Taiteilijaa vastapäätä oli tyhjä tuoli, johon saattoi kuka tahansa (joka ehti jonottaa) istua vain katsoakseen Abramovicia silmiin.[378] Ja tuhansia muita. Abramovic kuvasi neliönmuotoista teipillä rajattua tilaa, jossa hän istui, ”valon neliöksi”. Hän kertoi keskittyvänsä ”valoisaan olemisentilaan”, jonka avulla hänen pyrkimyksenään oli saada aikaan ”energia-dialogi” yleisönsä kanssa.[379]

378 Joukossa oli paljon kuuluisuuksia kuten mm. Lou Reed, Björk ja Lady Gaga.

379 Abramovic 2012: marinafilm.com (luettu 6.7.16): ”Her objective is to achieve a luminous state of being and then transmit it – to engage in what she calls ”an energy dialogue” with the audience.”

Ohjeistuksena oli täydellinen hiljaisuus, ei koskettelua eikä muuta kommunikaatiota taiteilijan kanssa.

R kävelee luokasta käytävälle mustassa hupparissa, mustissa housuissa ja mustassa lippiksessä. Hän asettuu naulakon alle käytävälle istumaan ja vetäisee hupun päänsä ja lippiksen yli. Hän painaa päänsä koukistettujen jalkojensa suojaan muodostaen sikiömäisen asennon. Kun R sulkeutuu ikään kuin mustaksi mytyksi, huudahtaa D spontaanisti: *No huh!*

R istuu mytyssä noin puoli minuuttia vaatenaulakon vaatteiden alla. Äkisti hän avaa jalkansa käytävälle ja nostaa päänsä ja sanoo tomerasti: ”Se oli siinä!” Hän jää istumaan kuitenkin hetkeksi paikoilleen käytävälle. Sitten R kävelee käytävällä naulakkoa vastapäätä ja ottaa hupun pois.

M: Näistä vois saada performanssin sarjan. Näitä on tullu aika monta.

E: kuinka monen performanssissa....Saritan performanssissa istuttiin... minun performanssissa istuttiin ja Emmin pöydän ääressä.... Nyt saat kertoa ideoista.

R: No se liittyy siihen kun mä oon ollu 4 vuotta, se on aika pitkä muisto... mä oon aina istunu yksin nurkassa...mut on hyljeksitty sillain että mua ei oo koskaan otettu mukaan mihinkään..Se kuvas niinku sitä että mä oon yksin.

E: [nyökyttelee] Aika tommonen koskettava....performanssi. /../ Ja kun sulla on tollanen iso huppari...sä olit siellä ihan sisällä.... käpertyneenä jotenkin sinne hupparin sisälle...

R: Siinä se olikin! /../

M: Liittyykö se sun muisto johonkin kouluaikoina semmoisiin vanhempiin asioihin kuin nykyisiin?

R: Joo, vanhempiin asioihin.

M: Mun on aika vaikee yhdistää tota suhun nyt koska sä oot noin itsevarma ja iloinen ja ulospäin suuntautunut.

R: Se oli niinkun tosta ekaluokasta... niin ku kaikki ekaluokkalaiset on että jee koulua! Niin mä olin heti eka viikon jälkeen, että tartteeko mennä enää kouluun...kun mua kiusataan siellä.

E: Siitä on aika pitkä aika...mä jo melkein lysähdin tähän että sä sanoit että neljä vuotta! mä aattelin että se on hirveen pitkä aika. Se tuntu pienenä vielä pidemmältä se vuosi.

M: Kyllä.

E: Ihanaa että sä oot selviytynyt! Ja hienoa että sä jaoit tommosen kokemuksen...se oli niin henkilökohtainen, että oli todella rohkeaa.

R: Mä oon päässy sen ylitte [kumartelee] kaikesta teatterista..... Päästän sen ulos, höyryt ja kaikki sitten mä oon käyny terapiassakin. /../

E: Ja kaikesta voi selviytyä...se on meille kaikille hieno esimerkki kun sä toit tämmösen asian sun omasta menneisyydestä ja elämästä../../ ..tommosten tilanteitten kanssa ei ihminen oo ikinä yksin myös monilla muilla on samanlaisia kokemuksia ja se on just tärkeetä, että niitä jakaa, että niistä puhuu, että niitä käsittelee, että pääsee eteenpäin. /../

M: Mun tekis mieli kysyä semmonen kysymys, että kuinka montaa teistä on kiusattu joskus koulussa? Kuka uskaltaa tunnustaa? [moni viittaa, myös Enisa-opettaja ja minä itse]. Aika montaa....että se on aika yleistä.

E: Valitettavasti. /../

E: Ja sit sen [kiusaamiskokemuksen] voi jossain tapauksissa jakaa ja antaa voimaa sitä kautta myös muille.

M: Ja silloin on jo sen asian herra itse. On sen yläpuolella, että pystyy tekeen tällasen esityksen ja puhuun siitä avoimesti. Sä oot jo todella murskannut sen asian tonne jalkoihisi, että se on tosi vahva merkki. Hienoa! Tää oli tosi vaikuttavaa!

E: Tää oli hyvin vaikuttavaa!

Samankaltaisten performanssiluonnoksien teemat ja merkitykset ovat siis hyvin erilaisia. Z otti haltuunsa arkipäiväisen positiivisen hetken, johon liittyi yhdessäolo kaverin kanssa, vaikka hieman tylsistyneen-ahdistuneen oloisesti. R puolestaan avautui hyvin raskaista kokemuksistaan kiusattuna olemisesta, yksinäisyydestä ja suru-ahdistuksestaan saaden performanssiin voimakkaan affektiivisen liikkeen, joka tarttui meihin kaikkiin.

Naamio-performanssit: Käänteinen-ufo-poika ja muita hahmoja

Heti R:n esityksen jälkeen siirrymme luokkaan ja Enisa esittelee uuden materiaalin, josta alamme suunnitella yhteistä performanssia. Materiaalina on valkoinen naamio. Naamiot herättävät oppilaissa kiinnostusta ja lievää innokkuutta. Ainakin kaikki hymyilevät ja pyörittelevät naamioita käsissään. Naamioita esitellään ja kokeillaan. Heti kun oppilaat saavat naamion käsiinsä, he myös sen sujauttavat päähänsä. T:llä on silmälasit, joten hän keksii laittaa naamion korvan päälle sivuttain. Vain Z pitelee naamiota käsissään laittamatta sitä kuin kerran päähänsä. Esittelen naamiota ja kerron muun muassa, että nenänreikiä voi suurentaa, sillä ne ovat melko pienet ja itselläni on ollut vaikeuksia hengittää naamio päässäni. Monet ottavat heti naamion pois päästään, mutta hetken päästä laittavat sen takaisin. Kukaan ei kommentoi negatiivisesti naamiota, mutta L kysyy totisena: ”Täytyykö tän naamion liittyä siihen juttuun?” Vastaan: *Täytyy*. L jatkaa: Täytyykö liittyä muuten kun että kaikilla nää on päässä? T pohtii naamion käytön vaihtoehtoja: ”Voiko se naamio olla eri kohdas ku naamassa?”

Ryhmää pyydetään ideoimaan yhteinen esitys naamioita käyttäen. Oppilaille annetaan lupa mennä muuallekin koulun tiloihin suunnittelemaan performanssia. Monet lähtevät käytävälle ja yläkertaan. Hetken päästä Enisa tulee kysymään minulta: ”Täällä kysytään saako siinä käyttää tuikkukynttilöitä?”

Suurin osa ryhmästä poistuu luokasta ja opettajatkin poistuvat välillä käytävälle ja palaavat, kunnes poistuvat lopulta pidemmäksi aikaa. Tällöin luokassa alkaa tapahtua. D, B ja T aloittavat oman ”performanssinsa”, tai sukelluksensa vaihtuvien hahmojen kiehtovaan maailmaan.

D kulkee aluksi pitkään luokassa vain valkoisessa naamiossa ja kultainen huivi hartioillaan normaalin vaatetuksensa lisäksi. Hän kulkee äänettömänä kuin aave, tulee rohkeasti tervehtimään videokameraa, tervehtii B, joka nopealla tahdilla vaihtaa asuaan ja naamioitaan. D tervehtii myös luokan perällä passiivisena istuvaa Z:aa, joka piirtää aluksi omiin ajatuksiinsa vaipuneena, mutta huomaa istuvansa aktiivisessa nurkassa, jossa käy kuhina vaate-, peruukki- ja naamioarsenaalin ympärillä. B käy myös tervehtimässä

lentokapteeninlakissaan ja kultaisessa naamiossaan (tämä on hänen suosikkinsa) kameraa vauhdikkaasti, hypähdellen, pyörien ja vilkutellen kameralle. T puolestaan on mieltynyt lintunaamioon ja huiveihin, joista kehittelee mummo-hahmoa ja tervehtiikin Z:aa: ”Täältä tulee tällanen vanha mummo..” Z hymyilee ja keskustelee uusien hahmojen kanssa, mutta itse ei vaihda kertaakaan asuaan.

D liikkuu luokassa valkoinen naamio ja kultahuivi hartioillaan. Hän hakee lisäksi mustat hanskat ja selvästi on löytänyt oman hahmonsa. Eräässä vaiheessa hän kävelee kohti kameraa ja sanoo: ”Miten menee? Kivastikko?” Hän kävelee ylväästi luokassa kädet lanteilla, hyvin eri tavalla kuin normaalisti.

R pukeutuu valkoiseen naamioon sekä aurinkolaseihin ja kietaisee hiuksensa lentäjänlakin sisään ja vetää päälleen pikkutakin. Sitten hän istuu

pöytänsä ääreen ja katselee itseään pöydälle asetetusta peilistä. Hetken päästä, kun kukaan ei huomaa, hän kävelee melko nopeasti kameran ohi, katsoo siihen, nostaa kätensä eteensä kuin hapuillakseen suuntaa, koskettaa naamiotaan ja kävelee kameran ohitse. Sitten hän kävelee takaisin paikoilleen ja huomaa L:n ja A:n saapuvan luokkaan, naamiot käsissään. R riisuu naamionsa ja hattunsa.

B puuhastelee itsekseen suuren asustelaatikon pauloissa ja löytää blondi-peruukin: ”…Oooh vähän hienot blondi-hiukset…Nää voi olla kunnon blondi-hiukset…[naurahtaa] ..sitten nää onkin jonkun oikeet hiukset… emmä vedäkään”. Sitten hän vetää kumminkin peruukin laatikosta ja sanoo: ”Kattokaas!”. Luokan tytöt eivät kiinnitä häneen huomiota. B vetää peruukin päähänsä, silmilleen ja toteaa: ”Oho, enhän mä edes näe täältä itteeni”. Sen jälkeen hän laittaa päähänsä kissanaamion ja asettelee ison blondiperuukin paremmin paikoilleen. B menee katsomaan itseään käytävän isosta peilistä. Tullessaan takaisin hän kohtaa valkonaamio-hahmon ja he tervehtivät luokan ovella. G, A ja L seuraavat näitä hahmojen liikehdintöjä luokassa hymyillen, mutta kommentoimatta millään lailla. Sitten B hakee vielä päällensä vaaleansinisen tekoturkin ja sanoo tytöille:

> ”Mä meen tää päällä tuonne… ” Tytöt: [naurahtaen] ”Ai Krouviin?? ” B: ”Eiku tuonne noin…..Ai Krouviin??! Kaikki pojat sanoo: Komee mies!”

Tytöt nauravat ääneen tämän kuultuaan.

A ja L keksivät tällä aikaa erilaisia käyttötapoja valkoisille naamioilleen, joita pitelevät koko ajan käsissään, sillä välin kun T ja D ja B vaihtelevat asujaan. A keksii laittaa naamion takaraivolleen (Janus-kasvoinen) ja väärinpäin, jolloin myös L innostuu kokeilemaan. A myös tunkee sormensa naamion silmäaukoista ja näyttää L:lle.

Lopuksi B keksii laittaa ufo-naamion takaraivolleen ja hupparinsa väärinpäin, joten hänestä tulee ikään kuin ”käänteinen hahmo”. Sitten hän hapuilee luokassa kysyen muilta apua liikkumiseensa väärinpäin. B kävelee hitaasti kohti kameraa. D pelästyy, mutta hymyilee:

> D: Ai kamalaa! Voi raukkaa!

> B: Kuinka pitkästi sinne saa mennä? [hapuilee ja kurkistaa hupun takaa] Täällä on kamera.

> D: Elä! [kiljuu]. Varo koskettimia!

> B: Onks ne täs? [hapuilee kädellä syntikan koskettimia ja alkaa soittaa, vaikka syntetisaattori ei olekaan päällä].

Huomattuaan ettei luokan muut oppilaat enää kiinnitä häneen paljoakaan huomiota, hän kävelee nopeasti naamio pään päälle vedettynä takaisin paikalleen.

Lintunaiseksi-tuleminen

T: Mä olin se ihme lintunainen..

Minä: Juu, niin olitkin ja sää olit siellä Krouvissakin se..

T: joo.... Mä en suostu olemaan tommoinen virran mukana kulkeva.

Minä: No minkälainen tää sun lintuhahmos.. mitä sä voisit kuvailla siitä? Miten se poikkeaa tästä hahmosta mikä tässä on paikalla?

T: No ensinnäkin se on tavallaan lintu osittain ....että jos mää olisin tehny yksin performanssijutun, niin mää olisin esittäny vähän niinku lintua... enemmänki. Että niinku sillä on niitä lintumaisia piirteitä ja... sitte se on vähän... outo. Sillä oli punanen kihara peruukki ja isot...

Minä: lasit...

T: ....lasitkin.. Joo. Mutta ei se mikään likinäköinen ollu. Se kuvitteli olevansa joku ihme diskoajan tyyppi.

Minä: Aha!

T: Jolla on turkiskaulus.[380]

T hahmo on alkanut vakiintua: punainen iso peruukki, lintunaamio, isot karnevaaliaurinkolasit ja musta huivi kiedottuna hameeksi. Hän ei enää paljoa vaihtele näitä elementtejä vaan tulee lopuksi myös ulos juuri tällä asukokonaisuudellaan. Hän tykkään myös reflektoida hahmoaan päiväkirjaansa luokassa hiljaa syventyneenä. Hän ideoi myös tapahtuman vihkoonsa, vaikkei sitä toteutakaan.

Performanssi

Tekeminen: Istuminen hiljaa jonkun aikaa. Yhtäkkiä nousee ja katsoo ympärilleen. Juoksee, meinaa kompastua ja tuijottaa jotakuta. Rapsuttaa päätään ja juoksee taas. Juoksee päin seinää. Valahtaa takaisin lattialle istuma-asentoon.

Pukeutuminen: Aivan seko. Tyhmä peruukki, tyhmät lasit, kaksi naamaria, turkis, joku koru ja huivi.

Mieleen tulee: Joku hullu idiootti. Se on tarkoitus.

Äänet: Jotain sekoboltsia musiikkia vaan...

Olemus: Tyhmä.

Fiiliksiä: Oli erikoista kulkea naamari naamalla peruukki päässä, turkki harteilla ja lasit silmillä.

Oli sekuitenkin kivaa. Minä pakastin sitä. xD

Haastattelussa työpajan loputtua T kertoo lintunaisestaan seuraavaa, mikä kertoo hyvin myös hänen eläimeksi-tulemisestaan:

T: Mä olin se ihme lintunainen..

380 Loppuhaastattelut 23.5.2012.

Minä: Juu, niin olitkin ja sää olit siellä Krouvissakin se..

T: joo.... Mä en suostu olemaan tommoinen virran mukana kulkeva.

Minä: No minkälainen tää sun lintuhahmos.. mitä sä voisit kuvailla siitä? Miten se poikkeaa tästä hahmosta mikä tässä on paikalla?

T: No ensinnäkin se on tavallaan lintu osittain ....että jos mää olisin tehny yksin performanssijutun, niin mää olisin esittäny vähän niinku lintua... enemmänki. Että niinku sillä on niitä lintumaisia piirteitä ja... sitte se on vähän... outo. Sillä oli punanen kihara peruukki ja isot...

Minä: lasit...

T: ....lasitkin.. Joo. Mutta ei se mikään likinäköinen ollu. Se kuvitteli olevansa joku ihme diskoajan tyyppi.

Minä: Aha!

T: Jolla on turkiskaulus.

Affekti ja tuleminen

Deleuze määrittää kehon Spinozan ruumiin filosofian luentana affektin käsitteen kautta: Mihin ruumis pystyy? Ruumis määrittyy sen kykyjen mukaan. Affekteissa kyse on muutoksesta toimintakyvyssä, se joko lisääntyy tai kasvaa siirryttäessä ”faasista” toiseen.[381] Deleuze huomauttaa, että termillä *affectio* puhutaan suoraan kehosta, kun taas *affectus* (engl. *affect*) viittaa mieleen. Kuitenkaan todellinen ero ei kulje tässä; ero on enemmän affektoituneen keho-mielen (keho ja sen ideat) ja sen muutostilojen välillä (*passage from state to another*).[382] Jukka Sarjala muistuttaa, että jo antiikin aikana sanalle affectus (latinan verbistä *afficere*) annettiin merkitys ”vaikutus sielun ja ruumiin tilaan”, jonka saa aikaan puhe, kirjoitus, musiikki, eleet tai jokin muu merkkien yhdistelmä. Vaikutus oli äkillinen eikä tietoisuudella tai aikomuksilla ollut siihen vaikutusta ja muutos oli sielullis-ruumiillinen. Tästä syystä vaikutus koettiin sekasortoa aiheuttavana, hämmennyksenä, *perturbaationa*. Ihmistietoisuutta nopeammin oli jokin tunkeutunut ihmiseen

381 Deleuze 1988, 48–51.

382 ibid., 1988, 49.

ja tehnyt syvän vaikutuksen. Ihminen oli joutunut vaikutuksen kohteeksi, tullut yllätetyksi eli joutunut *passioon*.[383]

Affekti on sekä ruumiissa että mielessä ja ympäristössä. Toisaalta affekti todistaa halun ehdottomuudesta. Ihminen voi joutua affektin valtaan (passioon), jolloin hän on ympäristönsä voimien vietävänä, mutta myös tämän seurauksena itse vaikuttajana ”eteenpäin”. Affekti korostaa myös ilmiöiden tapahtumaluonnetta ja arvaamattomuutta.[384]

Tätä voidaan nimittää myös tulemisen (*becoming*) käsiteen avulla: affektit ovat tulemisia, ruumiin voimia vahvistavia tai heikentäviä prosesseja.[385] Vaikka affektin kohdalla ei ole olennaista miettiä, mitä se on, Brian Massumin määrittelyn mukaan affekti on esipersoonallista (asubjektiivista) aine-energiaa, intensiteettiä, jota ei tule sotkea subjektiivisiin tunteisiin tai sosiaalisiin merkityksiin.[386] Emootiot ja tunteet ovat vain affektien osittaisia ilmauksia, niiden ”efektejä”. Olennaisempaa on pohtia miten affekti *toimii* ja vaikuttaa. Eräs vastaus on juuri tuleminen, tulemiset (toiseksi, eläimeksi, taiteeksi, havaitsemattomaksi).

> A becoming is not a correspondence between the relations. But neither is it a resemblance, imitation, or, at the limit, an identification. The whole structuralist critique of the series seems irrefutable. To become is not to progress or regress along a series. Above all, becoming does not occur in the imagination, even when imagination reaches the highest cosmic or dynamic level, as in Jung or Bachelard. Becomings-animal are neither dreams or phantasies. They are perfectly real.[387]

Eläimeksi-tuleminen ei siis ole eläimen näyttelemistä tai matkimista, on selvää ettei ihminen muutu eläimeksi se enempää kuin eläin tule inhimilliseksi. Tuleminen ei siis tuota muuta kuin itseään. Se on myös oma subjektinsa. Se on todellista itsessään. Eläin ei ole todellinen, mutta tuleminen on.

Toinen tärkeä kysymys, jonka affektin käsite nostaa esiin, on materiaalisuuden ja ruumiillisuuden korostus. Tämä juontuu eronteosta signifikaation, ideologian ja representaation tasoon. Musiikki on tästä hyvä esimerkki, sillä se vaikuttaa kehollisesti suoraan meihin riippumatta, mikä vaikkapa tekstin sanoitusten sisältö on tai mikä on esiintyjän kulttuurinen

383 Sarjala 2007, 55.

384 Ibid.

385 Taira 2007.

386 Massumi 1996.

387 Deleuze, 2004, 262.

status. Musiikki vaikuttaa täysin ilmankin tekstien merkityksen tasoa. Luonnollisesti nämä eri tasot sekoittuvat ja toimivat yhtäaikaisesti.

Liselott Olsson on huomauttanut, että affekti pakenee kielellistämistä ja toimii ei-tietoisella tasolla. Se on ihmisten välistä tapahtumista. Se voidaan aistia erona, joka laukaisee uudet, vaihtuvat itse-organisoitumisen ja itse-tuotannon prosessit. Näissä vaihtuvissa muuutostiloissa piilee affektin voima, sen potentiaalisuus. Me emme kykene edes ymmärtämään täysin kokemuksiamme:

> [e]very transition is accompanied by a feeling of change in capacity and potential, but all of our complex experiences we are only able to feel parts of what we have experienced.[388]

T:n lintu-nainen on tulemisen tilassa, sillä se ei ole lintu eikä nainen vaan joku ”outo, ihme diskoajan tyyppi, hullu idiootti.” Se kyllä muistuttaa lintua, jota T kertoo haluavansa esittää enemmänkin, mutta olento ei asetu rauhalliseen lintu-kategoriaan eikä myöskään naiseuden ennalta-määritettyyn kategoriaan. Olento risteilee näiden välillä, vahvistaen T:n ruumiin kapasiteettia toimia tulemisen tilassa. Mielenkiintoista lintu-naisessa on myös isot aurinkolasit, jotka eivät kuitenkaan liity likinäköisyyteen: ”Ei se mikään likinäköinen ollut vaan se kuvitteli olevansa joku ihme diskoajan tyyppi.” Ruumiin voimien lisäämisestä kertoo sekin, että ”löydettyään” lintu-naiseuden punaisesta kiharasta peruukista, jätti-aurinkolaseista, turkiskauluksesta, huivista ja lintunaamiosta ja sommittuen niiden kanssa, ei T enää halunnut vaihtaa tätä koostetta toiseksi vaan kulki tämä päällä kadulla ja Krouviin asti. Hän ilmaisi myös emotionaalisella tasolla itsenäisyyttään suhteessa valkonaamioiden kulkueeseen: ”Mä en suostu olemaan tommoinen virran mukana kulkeva.” Lintunaisen syntyä edelsi vaihe, jossa T kokeili kahta naamiota, ”tavallista” ja lintumaista (nokalla varustettu). Naamiot olivat hänen päässään yhtä aikaa eri puolilla, sivuilla ja takana. Tämä viittaa jo hahmon koostemuotoon, liikkumiseen kahden moodin välillä. Diskoaikaan hän todennäköisesti kiinnittyi Krouvin diskolattialla, ”epä/antidiskossa”.

Luokkaan alkaa siis syntyä monenlaista tulemista, tulemista-toiseksi. Kamerasta tulee luokan yleisö ja agentti, jolle halutaan esiintyä ja huomattavan rennosti. Konesilmää ei pelätäkään.

388 Olsson 2009.

Valkonaamiot liikkeellä laumana

Vihdoin kun opettajat saapuvat luokkaan, alkaa yleinen pohdinta, mitä yhteinen valkonaamioiden performanssi voisi olla. Totean *ettei ole paljoa aikaa* toteuttaa yhteistä performanssia, sillä olen juuri kuullut, että N lähtee Lontooseen eikä pääse seuraavalla kerralla ja samoin muutama muukin on estynyt tulemaan ensi kerralla. Syntyy kiireen tunnetta luokkaan. Myös oma keskittymiseni on hajaantunut, eikä kysymykseni ole selkeitä.

Minä: Ois tänään aikaa tehdä semmoinen nopea...

Enisa: Pyrähdys.

Minä: Pyrähdys sinne...Voidaan mennä muuallekin...Miltä teistä tuntuu? Niin kuka haluaisi kertoa kuka on saanut valkoisen naamion...?

Enisa: Mitä kätkeytyy valkoisten naamioiden taakse?

R: Erilaisuus.

Minä: Miten sä toteuttaisit sen erilaisuuden?

R: No tonne kadulle istuskelemaan ja vaikka tuolille....annetaan ihmisten kulkea ohi, ne voi katsoa pitkään, että mitäs toi on olevinaan.

N: Kaikki liikkuu ja pysähtyy...

Lopulta päädymme N:n ideaan mennä istumaan kirjastoon eläviksi veistoksiksi. Lähdemme innokkaasti ulos. B ottaa kultaisen naamion ja kultaisen hatun, T tulee Lintunaisena ulos. Itsekin otan valkoisen peruukin. Pohdimme, kuka olisi ryhmän johtaja. Ehdotan N:ää, joka keksi idean mennä kirjastoon, mutta Enisa ehdottaa B:tä, jolla on kultanaamio, joka viittaa hänen mukaansa aikamme idoleihin, joita seuraamme. Kävelemme pihan poikki kirjastoon, joka sijaitsee aivan lähellä, parkkipaikan ja tien toisella puolella. Huomaamme, että kirjasto onkin kiinni. Päätämme järjestäytyä riviin ulos ja koittaa tehdä ”aaltoiluja” eli jokainen kääntää päänsä vuorollaan. Enisa kyselee ideoita, mihin kävelisimme, ja itse ehdotan Krouvia, joka olikin jo ennalta suunniteltu ja mainittu oppilaille. Krouviinhan teimme jo aiemmin perfosukelluksen yhteydessä suunnittelukierroksen. Puhuminen on myöskin hankalaa naamion takaa, tuntuu ettei ääni kuulu eikä kulje. Opettajan perustyökalu, puhe on siis estynyt myöskin valkonaamiolla.

Ennen kuin lähdemme Krouviin, kysyn ryhmältä kuka johtaa? Ehdotan Lintunaista, sillä hän on näyttävin ja erilaisin hahmoista. Tässä vaiheessa

vain A on riisunut naamionsa, jostain syystä. Linturouva ei halua olla johtaja, joten ehdotan valkonaamiota. Johtajan valinta selvästi hämmentää ryhmää. Seuraavaksi kysyn D:ltä, mutta hänkään ei halua olla johtaja. Lopulta ehdotan B:tä, ja hän sanomatta sanaakaan lähteen kävelemään Krouviin päin. Muut ryntäävät välittömästi hänen peräänsä. A kulkee aluksi omilla kasvoillaan naamio käsissään. Johtajakysymys aiheuttaa hämmennystä joukossa, mikä ilmenee siten, että B kieltäytyykin menemästä ensimmäisenä. T (Linturouva) ja R osoittelevat toisiaan johtajiksi. Lopulta R päättää olla johtaja ja kulkee ensimmäisenä. Ryhmä muuttuu parijonomaiseksi muodostelmaksi. Jotkut kulkevat yksin. Enisa juttelee H ja N:lle.

Enisa: B nosti kättä niin mies nosti kättä [ohi kulkevassa autossa].

Minä: Ahaa! Kato kultanaamiolla on tollanen voima!

Enisa: Koittakaa nostaa kättä kun tulee auto niin katotaan nostaako kättä! [huutaa naamion takaa]

Minä: Oho! Mennään punaisia päin [liikennevaloissa]. Hehheh, ei kukaan kato mitään [nauran]!

Tämän jälkeen video päättyy. Olen epähuomiossa, ja ehkä itse tilanteeseen eläytyneenä, vahingossa painanut videon pois päältä Krouvin sisällä, joten itse ”esitys” Krouvin tanssilattialla on muiden dokumenttien varassa – vähän samoin kuin pimeän metsän jaksolla. Onneksi Enisa otti tilanteesta valokuvia.

Tutkimuspäiväkirjaan kirjasin saman päivän iltana seuraavaa:

> Krouvissa alkoi hämärällä tanssilattialla varsinainen perfo, joka alkoi asettautumisella kehän muotoon ja E tuli hakemaan minua tanssiin. Hetken tanssittuamme vetäydyin ja annoin tilaa muille. Muutkin alkoivat tanssimaan. Ja liike jatkui ja ihmiset vaihtoivat paikkojaan lattian yli ristiin. Muitakin liikesarjoja toteutettiin. Tanssimme ja liikuimme arvokkaasti. Minä kerran konttasin lattian läpi. Ja nousin ja käännyin.
>
> Tätä kesti joku 15min ehkä- lopulta luokassa palautekeskustelua ja vihkoon kokemuksen kirjaamista. [389]

Valkonaamioiden ensimmäinen julkinen esiintyminen, kokeilu kirjaston edessä, aaltoilu päitä kääntämällä, on tietysti tuttu mm. monista urheilutapahtumista, joissa stadionin yleisössä kulkee käsien noston ja laskun avulla toteutettu aaltoliike. Tässä tapauksessa liike on suunnattu vain päähän, sillä siellä sijaitsee tärkein vaikuttava elementti, naamio. Kaikki ovat jälleen hiljaa, kun esitys tapahtuu. Tällainen aaltoliike yksinkertaisuudessaan kertoo hyvin refleksiivisestä kokemuksesta, keho-intensiivisyydestä. Atte Oksanen toteaakin, ettei subjektilla ole aikaa kontrolliyhteiskunnassa enää reflektioon vaan hänen on toimittava paremminkin refleksiensä avulla nykyyhteiskunnassa; kontrolli menee ihon alle aivokudoksen sopukoihin saakka ja kytkeytyy kaikkeen ruumiilliseen aistitoimintaan”.[390] Tämä on juuri affektin toimintakentää, haptista eli sileää tilaa.[391] Päiden kääntyminen on aaltoliike, jossa samankaltaiset naamiokasvot kääntyvät esiin päiden kääntyillessä. Ne muodostavat kaleidoskooppimaisen peilikäytävän, labyrintin fragmentin, jossa kukaan ei enää kunnolla tunnista toistaan itsestä. Paul Virilion sanoin, enää ei kysytä ”kuka minä olen” vaan ”missä minä olen”?[392]

Merkille pantavaa on myös muodostelma, rivi. Sen voi toki ymmärtää järjestyksenä, segmentoitumisena. Kontrolloivana linjana. Olen opiston käytävällä kysynyt ryhmältä: ”Mennääkö me sitten jonossa?” Tämän kommentin pohjalla voi olla N:n idea aaltoilusta, jossa seistään rivissä, mutta myös taidekoulunkin tavanomainen rutiini, jossa oppilaat kulkevat jonossa

389 Tutkimuspäiväkirja 9.5.2012.

390 Oksanen 2006, 83.

391 Deleuze&Guattari 2004, 543-544.

392 Oksanen 2006, 73.

kun lähdetään ulos, jotta kukaan ei ryntäile hallitsemattomasti. Tällainen kurikäytäntö on ollut myös käytössäni varsinkin pienempien oppilaiden kanssa. Tähän Enisa vastaa hetken päästä suljettuaan oven ja muistuttaessaan oven sulkemisesta ja avaimista (eräs hallinnan ja vallan ilmentymä tämäkin: avainten hallinta ja suljetut ovet): ”Mennään jonossa!” Taas opettajat ottavat valta-asemansa. Jonossa kulkemisen käytäntöhän on selvästi militaarinen taustaltaan. Isojen joukkojen hallinta perustuu geometrisiin malleihin, joissa ihmiset alistetaan osaksi erilaisia epäorgaanisia muodostelmia, joskus jopa yhtäaikainen tahti lasketaan askelille (armeija, vankila). Ihmisistä muodostuu todellakin kone.

Vaikka kyseessä on yhteinen vapaa kokeilu, performanssi-eksperimentti, opettajat tuntuvat hallitsevan tilannetta aluksi, vaikka oppilaat itse asiassa liikkuvat itsevarmasti naamioissaan. Itse liikun levottomasti videokameran kanssa, joten minusta tulee blondi-naamio-video-hahmo, joka kieltämättä on melko horror-tyylinen. Yritän rynnätä ryhmän eteen, jotta saan paremmin kuvattua valkonaamioiden etenemistä kaduilla. Tämä aiheuttaa oman positioni valtasuhteen kahdentumisen sekä opettaja-tutkija että videokameran positioiden yhdentymisen. Näin ollen kontrolli tiivistyy omassa kohdassani kokeilun aikana. Tässä kohdassa hallitaan sekä opettajan että tutkijan (jonkinlaisen super-tarkkailijan), että myös tallentavan kuvan kautta. Huoli kuvaamisesta aiheuttaa sekaantumisen tunnetta, kontrolloimattomuuden ja levottomuuden tunnetta. Oppilaiden valkonaamiot etenevät rauhallisesti ja itsevarmasti kohti kirjastoa. Perille päästyämme huomaamme sen olevankin jo kiinni, joten muutamme suunnitelmaa.

Itse ajattelen, että haluaisin siirtää vastuuta ja valtaa vielä enemmän oppilaille. Voi olla, että oppilaat tykkäävätkin demokraattisemmasta, kollektiivisesta tapahtumasta, jossa ei vain ole ketään erityistä johtajaa. Itse en tätä ymmärrä ja pakenen kiusallista tilannetta. Pelkään siis tilanteen kontrolloimattomuutta, mutta samalla nautin siitä:

> Enisa: B nosti kättä niin mies nosti kättä [ohi kulkevassa autossa].
>
> Minä: Ahaa! Kato kultanaamiolla on tollanen voima!
>
> Enisa: Koittakaa nostaa kättä kun tulee auto niin katotaan nostaako kättä! [huutaa naamion takaa]
>
> Minä: Oho! Mennään punaisia päin [liikennevaloissa]. Hehheh, ei kukaan kato mitään [nauran]!

Johtajakysymys on selvästi opettajien arvovaltaan liittyvä kysymys. Tarjoan selkeän tilanteen vallan siirtämiselle oppilaille, mutta ryhmä ei haluakaan noudattaa hierakkista linjaa, joko siitä on epäselvyyttä tai he

eivät koe johtajuudelle tarvetta. Alan jo luokasta lähdettyämme pohtia johtajakysymystä. Ehdotan N:ää, joka keksi idean mennä kirjastoon. Laittaessani naamion kasvoilleni huomaan, etten näe kunnolla. Ääneni on hieman hätääntyneen oloinen, kun otan videokameran ja lähden luokasta käytävälle, jossa muut naamiopäiset jo odottavat. Varoittelen oppilaita kompastumisesta naamio päässä ”Voi hitsi, olkaa varovasti että näette mihin astutte..” ja totean naurahtaen, että ”Tästä tulikin yhtäkkiä tosi vaativaa!” Enisa vastaa: ”Ei oppilaiden mielestä”. Oppilaiden tietynlainen passiivisuus aiheuttaa minussa epävarmuutta, jota kanavoin johtajakysymykseen. On turvallista kun ryhmällä on johtaja, mutta se myös kahlitsee ja kontrolloi ryhmän valtaa vain yhteen positioon. Tässä liikkuvassa performanssissa ei tule kuitenkaan selkeää tarvetta johtajuudelle. Ryhmää vetää jokin magnetismi, joka ei kiinnity yhteen positioon. Voisiko sanoa, että affekti johtaa ryhmää? Naamio on tehnyt ryhmästä lauman, joka osaa kulkea ilman selkeää johtajaa. Tai että johtajapositioita vaihdetaan taipuisasti.

Epädisko Krouvin yökerhossa: pimeää metsää 2.0

Tutkimuspäiväkirjaan kirjasin saman päivän iltana seuraavaa:

> Krouvissa alkoi hämärällä tanssilattialla varsinainen perfo, joka alkoi asettautumisella kehän muotoon ja E [Enisa] tuli hakemaan minua tanssiin.

> Hetken tanssittuamme vetäydyin ja annoin tilaa muille. Muutkin alkoivat tanssimaan. Ja liike jatkui ja ihmiset vaihtoivat paikkojaan lattian yli ristiin. Muitakin liikesarjoja toteutettiin. Tanssimme ja liikuimme arvokkaasti. Minä kerran konttasin lattian läpi. Ja nousin ja käännyin.
>
> Tätä kesti joku 15 min ehkä- lopulta luokassa palautekeskustelua ja vihkoon kokemuksen kirjaamista.[393]

Kehään asettuminen muistuttaa pimeän metsän ensikohtaamisen ensimmäistä muodostelmaa, assemblaasia. Krouvin tanssilattialla on hämärää myöskin, ja tätä vaikutelmaa korostaa naamion näkökenttää supistava vaikutus.[394] Tanssin aloittaminen oli Enisalta ehkä juuri kontekstin lukemista molaarisella tasolla; tanssilattialla tanssitaan. Tosin nyt hän haki minua tanssiin hyvin perinteisellä tyylillä, sanottaisiinko tanssilavatyylillä. Tämä liike tarttui muihinkin ja useammat rupesivat tanssimaan paritansseja. Tämän huomattuani vetäydyin positiosta (ja Enisa-assemblaasista) sivuun.

Haastattelussa Enisa kertoo railakkaan naurun säestyksellä mielenkiintoisia muistikuviaan ja huomioita Krouvin epä-diskosta. Ensimmäisenä Enisa kommentoi valkoisten naamioiden muodostamaa laumaa:

> Kyllähän toi valkoisten naamioitten...kun se on semmonen isompi joukko... nimenomaan se volyymi teki sen että oli mielenkiintoista olla yhtenä muitten joukossa...mielikuva siitä että meitä laitetaan samaan muottiin ja poiketaanko me siitä...mennäänkö me joukon mukana...siinä tuli hyvin paljon nykynuorille ...et se oli hyvä tehtävä...niille nuorille....me siinä sivuttiinkin niitä asioita...niikun että minkälaiset on nää paineet..ja sitten kun se B [naurua] siinäkin sillä oli se kultainen naamio....just nää idolit esikuvat ja oman yksilöllisyyden löytäminen..ja uskaltaako poiketa.[395]

Haastattelussa Enisan ja minun kommentointi tapahtuu todella kollaboratiivisesti. Täydennämme ja lisäämme toistemme ajattelua myös Krouvin epädiskon kohdalla. Olemme todella sommittumassa ja sen affektiivinen voima näkyy yltäkylläisenä huumorina, naurun kouristuksina:

> MS: me tanssittiin siä yhdessä muistatko? siellä synty jossain kohtaa sellanen omalaatuinen tapahtuminen

393 Tutkimuspäiväkirja 9.5.2012.

394 Itselläni tämä vaikutus olikin huomattava, sillä naamiot on suunniteltu selvästi pienikasvoisille ihmisille, nuorille ja lapsille.

395 Litteroidut haastattelut 2013.

E: kyllä ja sitä en kiellä MS: tuli tämä se varmaan liitty tähän eläimeksi-tulemisen mikä mulla on ollu pinnalla tässä

E: sää oot yökaudet sitä...

MS: olisin halunnu sitä kehittää..

E: joo...

MS: sitten mä muistan että mä konttasin vähän kissamaisesti läpi sen tanssilattian.

E: kyllä nyt kun sanoit nii

MS: niin mitä muita mielikuvia sulle jäi siitä Krouvista? E: niinkun mä sanoin ehkä mulle just oli että kun se liikehdintä oli semmosta yhtäkkisesti kliseemäistäkin, mutta sitten taas toisaalta ...mutta mä en voi sille mitään mutta kyllä mulle jäi se seisoskelukin mieleen... joo siellä Krouvin tanssilattiassa ..

E: niin just ..kyllä mua jäi kutkuttamaan se ...[repeää nauruun] jotenkin mä huomasin sen mun naamion takana katoin niin se oli kaikessa yksinkertaisuudessaan paras hetki kun kaikki vaan niiku hoomoilaset... [nauraa kihertää]

MS: joo..

E:... seiso ja ne naamiot kääntyi johonkin suuntiin kato...ehkä se oli mulle kaikkein...en muista ees sitä että sä konttasit..vaan mulle jäi

MS + E: (nauraa hohottavat) HAHHAAHAA....E: mut se ei ylittäny uutiskynnystä...mulle jäi tiekkö kaikki pienet kun se oli niin suureleistä ...

MS: vähän ylevää ehkä

E: ylevää ja sil..../../ ja jokainen mietti varmasti kuumeisesti mitä mä ny teen seuraavaksi ja mitä toi kaveri tekee ja mitä täs pitäis tehdä niin mulle se oli just sellanen..... ei se mitä tapahtui vaan se mitä siellä naamioitten takana tapahtui se oli se mitä mä pohdin ja koin kaikkein mielenkiintoisimpana...niin mä en oikeastaan muista mitä siinä tapahtui... vaan mietin että mitä tuokin nyt miettii ...[naurua] ja kuka tuo nyt onkaan..

MS: eikö jännää?

E: joo...että mulla korostu tällanen juttu

MS: mää mietin että miltä tää näyttää ulkopuolisen silmin että mitä tässä tapahtuu...

E: joo mä en miettinyt sitä

MS..ja olin niin täpinöissäni että olin laittanut sen videokameran kiinni.../... ./[396]

Enisan ja minun sommittumasta kertoo edellä siteerattu keskustelunpätkä, jossa dialogimme kulkee todella sik-sak-viivoina toisiamme täydentäen. Mielenkiintoista kyllä, Enisa-opettaja ei ole huomannut, tai ainakaan muista keskustelussa, minun eläimeksi-tulemistani, ryömimistäni kissamaisesti (tämähän voisi olla jotakin feminiiniseksikin-tulemista, tyttöyden molekulaarisella pilvellä tanssia) tanssilattian poikki. Ensin hän myöntää asian, mutta myöhemmin kieltää. (”..se ei ylittänyt uutiskynnystä”). Tilassa tapahtui monenlaisia tulemisia, joista ei ole edes dokumenttia ja vaikka olisikin, eivät ne riittäisi täysin selittämään epädiskon tapahtumia. Kyse on jälleen virtuaalisuuden ja aktuaalisuuden leikkauspinnasta, jossa affekti toimii. Enisa nostaa esiin myös performanssi(kokeilun) affektiivisen laadun: ”kaikki seisoivat päitä käännellen kuin hoomoilaset”. Tämä oli ehkä tapahtumisen affekti, hidastus ja seisoskelu päiden kääntyillessä vähän samaan tapaan kuin kirjaston edessä pihalla teimme ennen Krouviin tuloa. Jähmettyminen, outo hämmennys, hidastunut liike, päiden kääntyily (tavallaan estetty tervehtiminen) jatkaa peililabyrintin asignifioivaa, refleksinomaista tapahtumista. Tällainen tapahtuma ei yritä esittää mitään, representoida, vaan se etenee ja liikkuu omalla voimallaan, affektilla. Voi olla, että jotkut ovat ehtineet sepittää valkonaamiohahmolleen tarinaa taustaksi, mutta on mahdollista, että tarinoista ei pidetä enää kiinni. Voi syntyä uusia yhteyksiä, uusia tarinoita, uusia hahmoja. Liike ja valkonaamioiden ja uuden paikan ja tilanteen voimavirrat lataavat performanssiin voimaa ilman representaation konstruktiota.

Deleuzen ja Guattarin mukaan vähemmistöä ei määrittele kvantiteetti suhteessa enemmistöön, vaan se, että siltä puuttuu toiminnan malli. Valkonaamioille ei edes kunnolla ehditty löytää ideaa tai selitystä, tarinaa, vaan nopeasti syöksyttiin kokeelliseen olemisen/tulemisen moodiin.

396 Litteroidut haastattelut 12.6.2012.

Kasvoisuuden (*visagéité*) käsitteellä Deleuze ja Guattari puhuvat reproduktion käsitteestä. Kasvoisuus eli valkoinen pinta (signifioija) ja mustat aukot (subjektiviteetti) tuottaa abstraktina koneena kasvoja. Näitä kasvoja tuottuu vaikkapa hallusinaatioissa, unen rajalla, hämärässä… tai pistorasioissa! Mutta yhtä hyvin pinta, seinä voi olla musta ja pallot valkoisia. Kombinaatioita on monia.

Mille Plateaux -teoksessaan Deleuze ja Guattari nimeävät kasvoisuutta käsittelevän kappaleen ”Vuosi Nolla: Kasvoisuus”. Tämä juontuu heidän näkemyksestään, jossa läntisen subjektiviteetin synty liitetään Kristuksen syntymään ”vuonna o”. Kasvot ovat Kristuksen kasvot, mutta myös valkoisen miehen kasvot, tyypilliset. Samalla tämä merkitsee tyypillisen eurooppalaisen kasvoja. Kyseessä on historiallinen voima, ei biologinen fakta tai inhimillisyyden henkinen tunnusmerkki. Ne eivät ole myöskään universaali kulttuurinen ilmiö. Kaikissa kulttuureissa ja hallinnoissa kasvoisuutta ei ole. Primitiivisissä kulttuureissa kasvoisuuden korvaa kehon volyymi-onkalo-systeemi. Simon O’Sullivanin mukaan kasvoisuus on eräs inhimillisen organisaation systeemi. Se on myös representaatio *par excellence*. Hänen mukaansa juuri massamedia tuottaa kasvoja valtavalla voimalla ja määrällä: se on superkasvoisuus-kone.

Kasvoisuuden sosiaalinen kone tuottaa siis kasvoja, sillä se kasvoistaa koko kehon, mutta myös koko sen ympäristön objekteineen ja maisemineen ja maailmoineen. Tätä ympäristön kasvoistamista Deleuze ja Guattari kutsuvat maisemallistamiseksi (*paysagéité*).[397] Näin ollen, he voivat kirjoittaa ja tarkastella vaikkapa Giotton maalausta Pyhä Fransiskuksen elämästä ja sanoa, että maisema katsoo: sen tummansininen taivas aukkoineen ja vaalea

397 Ibid. 191.

maa muodostavat myös kasvoisuuden. Mielestäni tämän asian eräs selkeä esimerkki voisi olla myös ikonitaide, jossa käännetty perspektiivi tulee tarkoituksellisesti katsojaa lähelle katsoen katsojaa.

Kasvoisuuden vastavoimana Deleuze ja Guattari esittävät käsitteen ”tuntoelin-pää” (*tête chercheuses*, *probe-head*), jolla kasvoisuudesta voidaan paeta. Tuntoelin-päät voivat johtaa deterritorialisaatioon, jossa syntyy paon viivojen välityksellä epäkasvoistuminen[398]:

> it frees something-like probe-heads (tête chercheuses, guidance devices) that dismantle the strata in their wake, break through the walls of significance, pour out of the holes of subjectivity, fell trees in favor of veritable rhizomes, and steer the flows down lines of positive deterritorialization or creative flight.[399]

Tämän seurauksena dikotomiat, rajat, ja muut kaksinapaiset vastakohtaisuudet eivät enää kiinnity valkoiseen pintaan eikä mustien aukkojen imuun. Syntyy uudenlainen moneus, maisema. Tämä maisema on avoin ja mahdollisuuksien täyttämä. Mielenkiintoista ovat tässä maisemassa muun muassa kaadetut puut, jotka voisin helposti liittää majavan territorioon, sileään ja luovaan subjektiviteetin ekologiaan.

Kasvoisuuden teemaan liittyy myös nykytaidetyöpajamme valkonaamioiden performanssi. Tai ainakin se voidaan kytkeä siihen. Deleuze ja Guattari kirjoittavat ”primitiivisten kulttuurien ja hallintojen” moniäänisistä ja kollektiivisista ja ei-individualistisista kehoista ja semiotiikasta. Tämä merkitsee paluuta eläimeksi-tulemiseen ja tietynlaiseen spirituaalisuuteen. Tämä toteutuu ”primitiivisissä” yhteisöissä, joissa keho on hallitsevampi kuin kasvoisuus, tai tarkemmin sanoen, kasvot kuuluvat kehoon, toisin kuin länsimaisissa yhteiskunnissa. Tätä korostavat tatuoinnit, kasvo- ja ihomaalaukset, jotka laajentavat kehon dimensioita. Jopa naamiot korostavat pään liittymistä juuri kehoon, sen sijaan että naamiosta tulisi uudet kasvot. Kyse on jonkinlaisesta esi-kasvoisuudesta. Tämä tapahtuu erityisen deterritorialisaation voimalla, joka on eläimeksi-tulemista, ei kasvoisuuteen siirtymistä. Tämä deterritorialisaatio ravistaa kehon koordinaatteja ja rajaa erityisiä vallan sommittumia. Tämän tuloksena näissä kulttuureissa keho joutuu henkien valtaan, ja ne ovat eläimien sieluja tai henkiä, esimerkiksi jaguaari-henki tai oselotti-henki. Nämäkin suhteutuvat kehoon eivätkä

398 Deleuze&Guattari 2004, 210–11. Tuntoelin-pää on oma käännökseni monimielisestä *probe*-sanasta. ”Tutkimus-pää” tai ”kompassi-pää” tai ”anturi-pää” voisivat olla kaiketi vaihtoehtoja, mutta pidän ”tuntoelin”-termin tuntumielestä. Toisaalta D&G itse huomauttavat että kyse on *guidance device* eli ohjaus- tai opastusväline. Ranskalankielen *chercheuse* merkitsee tutkijaa.

399 Deleuze&Guattari 2004, 210.

kasvoihin. Deleuze ja Guattari toteavatkin, että ”primitiiveillä” on kenties inhimillisimmät, kauneimmat ja spirituaalisimmat päät, joissa ei kuitenkaan ole kasvoja, mutta ne eivät niitä tarvitsekaan.[400]

Kehon kasvoistaminen merkitsee siis kehon deterritorialisaatiota ja kasvojen reterritorialisaatiota, alueen uudelleen pystyttämistä. Merkitsijän semiotiikka ja subjektiivinen voivat kytkeytyä kehoon vain kun se on täysin kasvoistettu. Meidän kulttuurissamme ja yhteiskunnissa vaatteet ovat jo täysin kasvoistettuja. Samoin meidän käsityksemme naamiosta on toinen kuin edellä kuvattujen ”primitiivisten kulttuurien” vai pitäisikö ehkä nykyään sanoa, alkuperäiskansojen.[401] Uusi naamio on vanhan vastakohta. Naamiolle ei ole yleispätevää merkitystä, paitsi negatiivinen: naamio ei peitä alleen, kätke edes siinä tapauksessa, että se näyttää jotain muuta tai paljastaa. Deleuzen ja Guattarin mukaan naamio nimenomaan joko linkittää pään kehoon, kuten oli ”primitiivisissä” yhteisöissä laita, eli aiheuttaa eläimeksitulemisen, tai kuten uudemassa versiossaan se pystyttää kasvoisuuden uudelleen, mikä siis jatkuu kehoon asti. Tässä tapauksessa naamio on kasvot itse, kasvojen oma operaatio siis. Subjekti ei koskaan edellä kasvoja kuitenkaan. [402] Despoottinen ja autoritaarinen vallan sommittuma edeltää kasvoisuuden koneen käynnistymistä. Tämän jälkeen seuraa kasvoisuuden ja subjektiviteetin merkityksien asettuminen reikäiselle pinnalle (valkoinen muuri, mustat aukot). Kasvot ovat politiikkaa.

Valkonaamioiden performanssit edellä sanotun perusteella tuntuisi linkittyvän naamion (post)modernimpaan moodiin, nykytaiteelliseen tuottamiseen. Kasvojen korostuminen kaikessa nuorten naisten, tyttöjen kuvataiteellisessa ilmaisussa pitkine ripsineen ja ylikorostettuine hiuksineen lienee selviö ainakin kuvataidekasvattajille. Niin myös tässä nykytaiteen työpajassa. Kasvojen piirtäminen muistuttaa ehostamisen tekemistä. Pehmeät varjostukset ja vahvat rajaukset tiettyihin kohtiin. Valkonaamio tuli kuitenkin tämän kasvoulottuvuuden tielle aiheuttaen katkoksen, muutoksen, proteesin.

Simon O’Sullivanin mukaan tuntoelin-päät voidaan liittää myös nykytaiteen kokeelliseen, ei-traditionaaliseen taidekäytäntöön. Nämä eivät ehkä ole kasvoisuuden tuhoamista tai poistamista, mutta muuttamalla kasvoisuuden hyvin monimutkaiseksi, esimerkiksi uusmedian tai digitaalisuuden keinoin, voidaan saavuttaa monimutkaisia ja outoja paon viivoja. Tällaiseen taiteen käytäntöön liittyy kollektiivinen ja kollaboratiivinen

400 Deleuze&Guattari, 2004, 195.

401 Deleuze ja Guattari kirjoittavat todella ”primitiivisistä yhteiskunnista, yhteisöistä” vuonna 1980 kun *Mille Plateaux* ilmestyi. Toisaalta on hieman epäselvää viittaavatko he historialliseen aikajaksoon tarkastelussaan vai kulttuurimuotoon, vai molempiin yhtä aikaa, vai onko kyse provokaatiosta?

402 Deleuze&Guattari 2004, 201.

tekijyys. Kyse ei ole atomisoiduista individuaaleista enää.[403] Deleuze puhuu tässä yhteydessä erityisesti Francis Baconin maalauksista tuntoelin-päinä vastakohtana kasvoisuudelle. Näissä kasvoisuus tulee tuhotuksi ja figuraalinen kohoaa deformoiden kasvojen ja päänkin muodon. Tämä akti on väkivaltainen ja hävittää identiteetin. Tämä on yhteydessä myös elimettömän ruumiin toimintaan. Figuraalinen on tässä abstraktimpi voima, joka saa figuurin tulemisen tilaan. Tuntoelin-pää ei välttämättä kuitenkaan tarvitse olla kasvot tai pää vaan mikä tahansa väline, joka tuhoaa merkitystä ja subjektiviteettia. Tässä perseptit toimivat maisemina ja affektit figuureina. [404]

Valkonaamiot voidaan siis nähdä tuntoelin-päinä, kollektiivisuudessaan, jossa ne yrittävät hävittää individuaalia, nykyajan päästä irronnutta kasvoisuutta, ihmisen representaatiota. Jos kerran naamio ei kuitenkaan voi peittää jotakin, se tuottaa oman uuden todellisuutensa tapahtumisessaan. Näin valkonaamioiden rypäs (mukanaan yksi poikkeava kultanaamio ja yksi lintunaamio-aurinkolasi-peruukki) tuotti nimettömiä, lähes päämäärättömiä, vaeltavia, kertomuksettomia, roolittomia subjektiviteetteja, jotka abstraktiudessaan lähenevät kasvikuntaa tai hyönteismaailmaa. Niiden mukana voi vain vaeltaa, virrata jonnekin. Ja juuri tuo virta tuo muutoksia arvaamattomasti, nopeastikin. Subjektiviteetti on anonyymi, dynaaminen uoma.

Nykytaide abstraktina koneena

Simon O'Sullivan on muotoillut affektiteoriaan pohjautuvaa nykytaidenäkemystään mm. esseessään *From Aesthetics to the Abstract Machine: Deleuze, Guattari and Contemporary Art Practice* (2010)[405]. Käytän seuraavassa pääasiallisena lähteenä juuri tätä kyseistä artikkelia, kun valotan omaan tutkimukseeni liittyvää nykytaidekontekstia. Artikkelissaan O'Sullivan valottaa tietynlaista uutta "tyyliä" tai asennetta, joka nykytaiteeseen on tullut ja joka resonoi Deleuzen filosofian (tai Deleuze-Guattarin) kanssa. Esimerkkinä O'Sullivan käyttää mm. Cathy Wilkesin installaatioita. Tämän uuden "tyylin" taustalla on postmodernin taiteen itseironinen ja intertekstuaalinen perimä, joka korosti taideteosta merkkinä, jota luetaan.

Kielitieteelliset teoriat loivat siltaa postmodernin synnylle, joka ilmentyi jo 1970-luvun käsitetaiteessa. Erityisesti visuaalisen kulttuurin kuvasto ja varhaisempi taide ovat toimineet materiaalina postmodernille taiteelle, joka

403 O'Sullivan 2006, 61.

404 Ibid., 59–62. Ks. Myös artikkelini Elämä, Francis Bacon ja taide (2010).

405 Näitä näkemyksiä löytyy laajemmin myös teoksesta *Art encounters Deleuze and Guattari: Thought beyond representation*. 2006.

käytti pastissien, parafraasien ja palimpsestien kierrätyskuvastoa hyväkseen sumeilematta.

O'Sullivan ei suinkaan kiistä nykytaiteen toimintaa eri ”merkkijärjestelmissä” (*regimes of signs*), vaan myöntää nykytaiteen intertekstuaaliset viitteet. Hän kuitenkin korostaa nykytaiteen olevan sekä yksinkertaista että kompleksista, signifioivaa ja asignifioivaa. Luonnostelemansa uuden nykytaideasenteen hän muotoilee uudeksi ja oudoksi, yhdistelmiksi, jotka voivat pitää sisällään siis yhtälailla löydettyjä objekteja tai materiaaleja. Esimerkkeinä O'Sullivan mainitsee sellaisten taiteilijoiden tuotannon kuten Cathy Wilkes, Jim Lambie, Eva Rothschild, Rachel Morton ja Hayley Tompkins. Tämä taiteellinen tuotanto ei kuitenkaan toimi postmodernin ironian tai allegorian rekisterissä. Kyse on kääntymisestä taiteen itsensä luovaan rekisteriin:

> Rather than mobilising pre-existing reading strategies and interpretive paradigms, capturing art within our already set up temporal frames and systems of reference, we have become attentive to art's own logic of invention and creation.[406]

Luonnostelemaansa deleuzelaiseen laajennettuun nykytaidekenttäänsä O'Sullivan ottaa seitsemän komponenttia tai käsitettä. Nämä ovat *estetiikka*, *affekti*, *subjektiviteetin tuotanto*, *vähemmistöön kuuluva*, *virtuaalinen*, *tapahtuma* ja *mythopoiesis*. Käsitteet kumpuavat Deleuzen filosofiasta, mutta eivät ankarassa mielessä ole täysin sen kanssa yhteneväisiä. Lopuksi O'Sullivan luonnostelee kahdeksannen komponentin, *abstraktin koneen*, jonka hän liittää Félix Guattarin kehittämään eettis-estetiikkaan (*ethico-aesthetics*).

Estetiikalla O'Sullivan viittaa, ei suinkaan kantilaiseen transsendenttiseen horisonttiin estetiikan historiassa vaan yksinkertaisesti taiteen uutta luovaan toimintaan ja arkipäivän ”nyrjähdyksiin”, katkoksiin:

> Aesthetics might in fact be a name, on the one hand, for the rupturing quality of art: its power to break our habitual ways of being and acting in the world (our reactive selves); and on the other, for a concomitant second moment: the production of something new.[407]

Tällöin keskiöön asettuu aito kohtaaminen teoksen kanssa. Tämä merkitsee aina kohtaamista aistillisen, materiaalisen objektin kanssa, mikä pitää sisällään ”oikosulkuja” kognitiivisiin ja käsitteellisiin kapasiteetteihimme.

406 O'Sullivan 2012, 196.

407 O'Sullivan 2012, 197.

Se voi myös uudelleen muotoilla käsityksiämme taiteen kohtaamisesta ja kulutuksesta tai taiteeseen liittyvästä tiedosta tai vastaanottajuudesta.

O'Sullivan kutsuu varsinaiseksi nykytaiteen estetiikakseen kahta tulokulmaa: yksi on toisinajattelu ja toinen on jonkin uuden voimistaminen, affirmaatio. Eli operationaalisesti nämä ovat: kritiikki ja luovuus. Ensin mainittu on parasiittimainen ja edellyttää jonkin "kehon", rakenteen, toimijan, johon se suuntautuu. Jälkimmäinen on uuttaluova ulottuvuus. Kriittisestä aspektista on esimerkkejä kappaleen 7 alussa, jossa valotin mm. institutionaalista taideinstituution kritiikkiä käsitetaiteessa.

Affektin käsitteen piirissä olen jo aiemminkin maininnut Deleuzen näkemyksen taiteesta affektien sommittumana. Taide on kuin jäädytettyjä affektisommitelmia, jääkristalleja, jotka vastaanottaja kohtaa saaden ne sulamaan ja tulee niiden kanssa sommitelmaksi. Kuten hämärän metsän lumikiteet. Positiiviset affektit nostavat toimintakykyämme ja elämänvoimaamme, kun taas negatiiviset affektit laskevat, vähentävät elämän haluamme. Nykytaide voi myös problematisoida meidän rationaalisuuttamme elävinä olentoina. Tai että meidän kokemuksemme maailmassa voisivat muodostaa rationaalisen pohjan etiikallemme. Elämässämme tulee aina olemaan irrationaalisia katkoksia, "nyrjähdyksiä", jotka avaavat meidät jollekin uudelle. Nämä affektiiviset nyrjähdykset tai murtumat ovat osa maailmaamme, murtunutta maailmaamme. Nämä murtumat ovat myös subjektin ja objektin välillä. Niiden ansiosta syntyy kuitenkin jotain yhteistä ja yleistä, joka puolestaan toimii juuri vieraantumista vastaan. Tämä yhteinen huomio ylittää subjektin ja objektin murtuman, ja se saa Deleuzen tutkimaan individuaation transsendentaalista kysymystä ilman subjekti-objekti-jakoa (*pli*, poimu).

Affektin avulla taide saa myös muotoilunsa erilaisena ajattelun muotona. Affektiivisten sommittumien myötä ihmiset löytävät uusia ajattelun ja tuntemisen tapoja ja aikoja. Itse asiassa O'Sullivan tiivistää, ettei taide tarjoakaan kommunikaatiota maailmasta sellaisena kuin se on. Sen sijaan taide liikkuu ymmärtämisen rajoilla, mikä tekee siitä haastavan ja usein vaikeana pidetyn.

Subjektiviteetin tuottamisen myötä nykytaide tarjoaa erilaisia subjektiviteetin tuottamisen muotoja. Itsen prosessuaalinen itsetuotanto onkin yleisesti ottaen esteettinen toiminto. Affektiiviset sommittumat tarjoavat meille malleja tästä individuaatiosta, itseytymisen prosessista. Tässä tarjoutuu myös uudenlaisen taiteen poliittisuuden hahmottaminen. Tällöin poliittinen ei viittaa sellaiseen kritiikkiin, joka saa voimansa tavanomaisemmista poliittisen merkityksenannon järjestelmistä.

Virtuaalinen liittyy affektiin. Virtuaalinen on se, joka on reaalinen, muttei aktuaalinen vielä. Esimerkiksi muisti on tässä mielessä virtuaalinen ulottuvuus. Taiteen käytännöt eivät vie meitä niinkään toisiin maailmoihin kuin avaavat potentiaaleja, jotka löytyvät maailmastamme, juuri tästä ja

nyt. Taide on aktualisaation kone, joka toteuttaa mahdollisia maailmoja. Taide myös avaa toisenlaisia kestoja ja aikoja kuin mitä tavanomaiset arkiset tilamme yleensä tekevät. Erottelu virtuaalinen-aktuaalinen on syytä pitää erillään tutummasta erottelusta todellinen-mahdollinen. Deleuze-Guattari korostavat virtuaalisen todellisuutta, vaikka se on näkymätön. Sitä ei tarvitse ymmärtää vaan aktualisoida eron ja luomisen kautta. Taiteellinen luominen on juuri tätä. Sen sijaan mahdollinen on jotakin, jolle on olemassa malli, tunnistettava samankaltaisuus, jolloin se on rajoittunut. Mahdollinen on siis todellisen representaatio.[408] Virtuaalisen aktualisaatiossa ei ole malleja. Siksi se yllättää, kuten on taiteilijoille tuttua. Tähän liittyy myös seuraava nykytaiteen keskeinen komponentii, tapahtuma, *event*[409].

Event -käsitteellä, jonka käännän tapahtumaksi, mutta joka on myös tulemisen käsitteen synonyymi. Tätä tietä se on myös affektin synonyymi, sillä O'Sullivan puhuu taiteesta *affekti-tapahtumana*.[410] Hän viittaa erityisesti taiteen tapahtumaluonteeseen, performatiivisuuteen ja performanssiin. Valtio-kone eli kontrolliin tähtäävä organisoitumisen väline (laajemminkin kuin vain valtion hallintona) pyrkii rajoittamaan kaikenlaista epämääräisyyttä ja tehottomuutta, myös aikaa. Tapahtuman ainutlaatuinen epämääräinen ja outo aika tarjoaa potentiaalisuuksia ennen kahtiajakautumista eli merkityksenantoa ja ennen toimintaa. Tällöin liikutaan virtuaalisen ja aktuaalisen rajapinnalla. Epämääräisyys on osa erityistä logiikkaa, joka liittyy nykytaiteeseen ja erityisesti performanssiin. Mutta tapahtumallisen asenteen voi löytää myös installaatioista ja maalauksistakin (O'Sullivanin taiteilijaluettelosta esimerkiksi.) Deleuze ja Guattari mainitsevat eventin yhteydessä esimerkkinä Suuren pyramidin: sen havainnon kesto tekee siitä tapahtuman. Merkittävänä elementtinä performanssissa toimiikin sattuma ja yllätyksellisyys. Juuri niiden avulla päästään kliseiden ylitse ja habituaation pakkopaitaa pakoon. Vaikka taidekäytäntöihin kuuluu tiettyä kiinteyttä, tarvitsevat ne kuitenkin myös mahdollisuuden romahtamiseen. Tämä on epämääräisyyden logiikan mobilisointia hyvin selkeässä käytännössä.

Mytopoiesis liittyy maailman imaginatiiviseen transformaatioon fiktion kautta. Nykytaideteoksissa esiintyy aivan uudenlaisia myyttejä, joilla ei ole aiempaa historiaa. Näin on laita esimerkiksi Matthew Barneyn massiivisessa elokuvatuotannossa *Cremaster*-sarjassa. O'Sullivan liittää kuitenkin mythopoiesis (myytti-poietiikka) käsitteen myös esimerkiksi Wilken installaatioihin. Niissä esiintyy narratiiveja, jotka eivät avaudu perinteisten intertekstuaalisten viittausten kautta. Nämä narratiivit vaativat erityistä

408 O'Sullivan 2006, 100–103.

409 *Event*-termille löytyy mm. seuraavia käännöksiä: tapaus, tapahtuma, tilaisuus, satunnaisilmiö.

410 O'Sullivan 2006, 49.

lukutapaa ja kokoonpanoa, sillä ne koostuvat signifioivista ja asignifioivista elementeistä. O'Sullivan huomauttaa myös, että todellisuutemme on jo aina tietynlainen myyttirakennelma edellä mainitulla tavalla. Taide toimii kahdella tasolla: se katsoo meitä tähän maailmaan jossa elämme, mutta myös toiseen maailmaan, joka on outo. Tarinankerronta auttaa meitä vaihtamaan kestoa, aikaa. Se vie meidät joutilaisuuteen, joka on kaiken luovuuden lähde kuten Nietzsche sanoi. Tätä on tuottavuuden epätuottavuus, joka tietystä kohdasta katsottuna näyttää käyttökelvottomalta.

Vähemmistöön kuuluva ei ensinnäkään merkitse todellista vähemmistöä, joka lasketaan kvantitatiivisesti pienempänä ryhmänä. Kyse on enemmänkin "tulemisesta-vähemmistöön-kuuluvaksi" molekulaarisesti, mikropoliittisesti. Se liittyy kolmeen komponenttiin: 1.) kieleen: se änkyttää vähemmistön kielenä, eli affektiivisena-intensiivisena kielen laatuna, toisin sanoen se etsii kielen ei-signifioivia ulottuvuuksia. Vähemmistön kieli änkyttää enemmistön kieltä. Se tuo keskeytyksiä "järjestys-sanoihin" (Ks. Kappale nykytaiteen performatiivisuudesta) eli lakkaa tekemästä selkoa. 2.) Vähemmistön kieli on aina poliittista luonteeltaan yhdistyen laajempaan sosiaaliseen miljööseen. 3.) kollektiivisuus: vähemmistön kieli on aina kollektiivinen julkilausuma ja se osoittaa tietään tulevaisuuden yhteisöille. Tällainen kieli kutsuu uusia subjektiviteetteja sen sijaan, että vahvistaisi olemassaolevia, läsnäolevia subjekteja tai identiteettejä. Taiteilijat toimivat tässä eräänlaisina profeettoina, jotka ovat itse asiassa "petturiprofeettoja". Jagodzinski ja Wallin toteavat, ettei kyse ole kuitenkaan totuuden destruktiosta vaan tilasta, jossa totuuden tarpeellisuus ajatellaan uudelleen.[411] Tämä luo nykytaiteelle utopistisen luonteen, mutta tämä utopia on täysin läsnäoleva ja immanentti. Deleuze ja Guattari kirjoittavat lisäksi kaikkien tulemisten olevan tulemisia-vähemmistöön-kuuluvaksi. Heidän mukaansa mies on enemmistön "prototyyppi", malliesimerkki, standardi, kun taas tähän nähden naiset, lapset, eläimet, kasvit ja molekyylit ovat vähemmistöön kuuluvia. Tästä syystä tulemiset lähtevät kehittymään juuri tulemisesta-naiseksi.[412] O'Sullivan huomauttaa toisaalla, että tällaisia vähemmistöksi-tulevia nykytaiteen "kieliä" voivat olla myös feministinen ja postkolonialistinen taide, dada, outsider art, jotka asettuvat kansainvälistä tyyliä, modernismia vastaan "änkyttävinä taidekäytäntöinä", eli hallitsevaa "enemmistön" virallista ja yleisesti hyväksyttyä tyyliä kohtaan.[413] Tämän se tekee kuitenkin enemmistön kielen/käytännön yhteydessä, ei mitenkään irrallaan siitä.

Abstraktin koneen käsitteellä kahdeksantena käsitteenä nykytaidehahmotelmassaan Simon O'Sullivan viittaa ennen muuta taiteen

411 jagodzinsky & Wallin 2013, 1–5.

412 Deleuze-Guattari 2004, 320–21.

413 O'Sullivan 2006, 71–72.

tulevaisuusorientaatioon. Tätä hän pitää jopa nykytaiteen tärkeimpänä ulottuvaisuutena. Tulevaisuus sisältääkin potentiaaleja, jotka Deleuzen mukaan levittäytyvät nykyhetkeen. Taide kutsuu ihmisiä olemiseen, yhteyteensä, mutta ei vain olemassaolevia subjekteja vaan taide kykenee kutsumaan ”uusia subjektiivisuuksia” esille. Taide on myös aina kytkeytynyt erilaisiin vastaanoton ja kulutuksen kehiin, mutta tärkeimpänä ja taidetta määrittävänä tekijä O’Sullivan pitää taiteen tulevaisuusorientoituneisuutta. Nykytaide abstraktina koneena konstruoi jotakin todellista, ei niinkään representoi jotain jo olevaa. Tämä todellinen on uutta, uudentyyppistä todellisuutta.[414] Tämä kaikki vaatii kuitenkin avoimuutta ja antautumista taiteelle, jotta se pääsee vaikuttamaan ”molekulaarisella tasolla” (hienoviritteisellä, affektiivisella tasolla), sen molaarisen (kokonaishahmon, representaation) tason ohitse. Tällä tasolla siis vaikuttavat affektiiviset voimat, ja ne saavat aikaan deterritorialisaatiota eli taiteen tulevaisuuteen kurkottamista.

Koneisuus on keskeinen osa Deleuzen ja Guattarin filosofiaa. He puhuvat koneisista sommittumista ja abstrakteista koneista. Guattari on huomauttanut, ettei koneisuus liity mekaanisuuteen. Koneus edellyttää autopoeettis-luovan ja eettis-ontologisen kaksoisprosessin, joka on täysin vieras mekaanisuudelle. Kone tulisikin nähdä juuri luovasti hänen mukaansa, yhtäaikaisesti teknologisena, biologisena, tietoteknisenä, sosiaalisena, teoreettisena ja esteettisenä. [415] Nykytaide abstraktina koneena vaatii juuri tämän moneuden näkemistä.

Kuten edellä sanottiin, eräs nykytaiteen peruskomponentteja on tapahtuma, jonka tarkemmassa määrityksessä O’Sullivan viittaa Félix Guattarin omiin kirjoituksiin ja teoretisointeihin. Eventiin täytyy reagoida, vastata jollain tavalla, jotta se pääsee vaikuttamaan uusien merkitysavaruuksien syntymiseen. Tämä vahvistaa ja voimauttaa virtuaalisen etiikkaa ja politiikkaa ylitse tosiasioiden, jotka liittyvät syy-seuraus-suhteisiin, olosuhteiden pakkoon tai hallitseviin merkityksiin. Virtuaalisen etiikka tekee aineettomaksi ja siirtää toisille, vielä tuntemattomille kentille:

> Ethics and politics of the virtual that decorporealises and deterritorialises contingency, linear causality and the pressure of circumstances and significations which besiege us.[416]

Nykytaide siis aktualisoi uusia mahdollisuuksia elämässä. Se ylittää minkä tahansa nykyisyyden ja kurkottaa tulevaisuuteen. Tämä ei tietenkään poista

414 Deleuze-Guattari 1988, 142.

415 Guattari 2010, 120.

416 Id., 95.

sitä tosiasiaa, että jokainen nykytaideteos tai -tapahtuma on tehty jossakin nykyisyydessä sen materiaaleista. Taideteos kuitenkin kertoo muusta, joka ei vielä tullut. Tämä on myös nykytaiteen taidekasvatuksellinen mahdollisuus: jokainen voi kokeilla millä tahansa materiaaleilla ja tuottaa jotakin uutta maailmaan tai uudistaa itsensä (tuottaa itsensä uudelleen) tämän kokeilun kautta, mikäli antaa sille mahdollisuuden, antautuu. Joskus tämä prosessi voi tosin tapahtua yllättäen ja äkkiarvaamatta. Tässä onkin Deleuzen kaksi dimensiota nykytaiteessa: tuottaa uutta taideteosten muodossa maailmaan ja toisaalla tuottaa itsensä elämässä uudelleen maailmaan, tehdä elämästään taideteos.[417] Molemmissa tapauksissa toimitaan habituaatiota ja normeja vastaan. Tällöin toimitaan myös ”fiksattujen” subjektiviteettien rajoilla. Molemmissa tapauksissa työskennellään tällöin estetiikan kanssa, joka on myös etiikkaa. Deleuzen tavoin voimme kysyä: ”Mitä olen kykenevä luomaan?” Ja edelleen: ”Mitä minusta voi tulla?”

Nykytaidetyöpaja abstraktina koneena

Esittelin edellä nykytaidekäsityksen, jonka Simon O’Sullivan on koonnut Deleuze-Guattarin filosofian pohjalta. Hänen mukaansa nykytaiteessa erottuu uusi ja erilainen, outokin tendenssi, joka resonoi vahvasti deleuze-guattarilaista käsitemaailmaa. Tämän käsityksen mukaan siis hahmottuu kahdeksan ulottuvuutta, käsitettä, jotka toki rihmastollisesti linkittyvät toisiinsa, avaten toisiaan. Nämä käsitteet ovat edellä mainitut estetiikka, affekti, subjektiviteetin tuotanto, virtuaalinen, tapahtuma, mythopoiesis, vähemmistöön kuuluva (tätä voisi kutsua myös vähemmistöksi-tuleminen) ja abstrakti kone. Olen esittänyt nykytaidetyöpajan toimintaa mahdollisimman läheltä katsottuna, sen eri tehtävä-teos-sekvenssien kautta. Simon O’Sullivanin nykytaidekäsityksessä korostuu performatiivisuus, todellisuuden uusi tuottaminen ja affektiivisuus, elämisen intensiteetti, joka nyrjäyttää tavanomaisen hahmottamisemme pois paikoiltaan. Myös arkiminämme tai itseytemme, identiteettimme haihtuu tällöin taustalle ja jotain uutta, muuta, avautuu, molekyylien kaltaisena pilvenä imien meidät sisäänsä. Tällaisesta pilvestä tulemme ulos muuttuneena. Nostan vielä esille yhteenvedon omaisesti keskeisiä havaintoja työpajasta juuri O’Sullivanin disposition läpi nähtyinä.

Estetiikka, jonka nykytaiteen työpaja Kauhajoen kuvataidekoulussa keväällä 2012 avaa, pyrkii löytämään jotakin uutta ja outoa taideoppimisesta, taidekasvatuksesta. Lähdimme liikkeelle kokemuksellisen

417 Deleuze 1995, 95. Myös Foucault puhuu elämästä taideteoksena, muokattavana materiaalina. Foucault 1982, 285., Alhanen 2011, 183–185.

taideoppimisen ”mallin” pohjalta, mutta irrottauduimme johonkin väljempään tekemiseen, kokemiseen ja harhailuunkin. Toki tehtävät jäsensivät etenemistä tiettyyn suuntaan. Tämä tietty suunta oli pimeä metsä maalausnäyttely → koskettavaa-valokuvat → diashow/valokuvaelisitaatio → minä-kartta installaatio → perfosukellus → omat lyhyet performanssikokeilut → valkonaamioiden ryhmäperformanssi kirjaston pihassa, Krouvissa ja kaduilla.

Varsinaista luento-opetusta oli todella vähän. Oikeastaan vain tilataiteen ja performanssin yhteydessä näytin kuvia taideteoksista ja selvensin käsitteitä. Toki kognitiivista ainesta tihkui opettajien puheesta vähän väliä, keskusteluissa, mutta pääpaino ei ollut siinä vaan kokemisessa ja harhailussa ja löytämisessä. Tällainen avoimuus oli oppilaille haastavaa ja kenties harvinaistakin verrattuna ns. normikoulun oppimiseen. Tehtävissä olin lisäksi pyrkinyt luomaan uusia ja yllättäviäkin tilanteita, kuten pimeän metsän maalausnäyttely (joka tosin maalattiin luokassa neonvaloissa), minä-kartta-tehtävän tilataideosuus sekä valkonaamioperformanssin yökerho Krouvin tanssilattia vailla musiikkia tai diskovaloja. Näissä voi mielestäni nähdä nyrjähdyksiä arkipäivän tottumuksiin ja rutiineihin sekä mahdollisuuksia aitoihin kohtaamisiin ei-inhimillisten materiaalisuuksien kanssa. Myös affirmaatioon on ollut mahdollisuus.

Affekti on tutkimukseni punainen (sytytys)lanka. En tiedä tuoko se Ariadnen pois labyrintista vai vetääkö se sinne yhä syvemmälle, mutta sekä positiivisten että negatiivisten affektien toimintaa on työpajassa nähtävissä ja koettavissa. Joka tapauksessa marionettia liikuttavat kontrollin langat. Yllättävän paljon negatiivisiakin affekti-tapahtumia löytyy. Tylsistymisen, epävarmuuden, jähmettymisen tai pelon sekaisia hetkiä tuntui avautuvan nykytaiteen äärellä. Varmasti myös häpeä oli keskeinen affekti (tai sen efekti). Toisin sanoen affirmaatio ei ollut mitenkään automaattinen ilmiö tässä työpajassa. Palaan tähän kysymykseen seuraavassa pääluvussa 8.

Toinen keskeinen tutkimukseni ulottuvuus – ja siis myös tutkimuskysymykseni – on subjektiviteetin tuottaminen erityisesti ekologiana, uudelleen nähtynä subjektiviteettinä, jossa on ei-inhimillinen aines mukana. Tämä on myös O’Sullivanin mukaan keskeinen nykytaiteen toimintatapa. Tässä hän viittaa tietysti Guattarin teksteihin ekosofiasta. Nykytaidetyöpaja tuotti uusia subjektiviteetteja, esimerkiksi Lintunaisen ja kultanaamiopojan sekä lauman valkonaamioita, mutta myös moninäkökulmaisia minäkarttoja, joissa affektiiviset tilat vaihtelevat ja yhdistyvät moninaisuuksiksi, moniäänisiksi ja ristiriitaisiksikin vyyhdeiksi, jotka sijoittuivat kauhajokiselle kartalle.

Virtuaalinen on hyvin keskeinen käsite O’Sullivanin mukaan nykytaiteen käytännöissä. Se ei ole siis samaa kuin mahdollinen, joka on jo-tiedetyn-representaatio vaan täysin arvaamaton ja uusi, outo. Affekti toimii juuri virtuaalisen ja aktuaalisen rajapinnalla, kuten taiteen luominenkin. Tästä

syystä taiteilija yllättyy kohdatessaan virtuaalisen aktualisoituneena edessään, materiaalissa. Tulemisessa. Virtuaalinen tuo pedagogiikkaan nykytaiteesta epämääräisyyttä ja uuden luomista. Pimeän metsän hiljaisesta kohtaamisesta uuttui paljon virtuaalisuutta, joka kanavoitui maalausnäyttelyyn. Luonnollisesti kaikkien tehtävien kohdalla virtuaalinen avautuu siinä kohdassa, kun edessä on tyhjä maalauskangas, uusi tehtävä tai vaikkapa valkoinen naamio kädessä. Kohtaamisten hämmennyksessä. Osa tehtävistä jäi kirjoituksen tasolle, ideaksi, jota ei koskaan toteutettu, kuten U:n performanssi, jonka virtuaalisuuden avasi oranssi muovikukka luokassa.

Tapahtuma on käsite, joka voidaan liittää performatiivisuuteen ja kokemuksellisuuteen. Eräs hienoimmista esimerkeistä kuvan kohtaamisen tapahtumallisuudesta oli Z:n kuva-arvoitus, jossa pienestä punaisesta pisteestä tuli hyvin merkittävä vektori. Merkitykset leijailivat risukon takana, mikä liittyy toki virtuaaliseenkin. Kaaoksen sermi avautui. Jopa siinä vaiheessa, kun koira mainittiin, ei sen kehoa vielä kohdattu. Punainen piste saattoi johdattaa vähitellen kuonon luokse. Toki tapahtumallisuus, kuvan intensiteetti voi muullakin tavoin ottaa valtaansa ja imeä sen kohdanneen kehon itsensä, jolloin kyseessä on affekti-tapahtuma. Näiden lisäksi itse performanssi vie tapahtumallisuuden ytimeen luodessaan uutta subjektiviteettia, ei-arkipäiväisen-minän tilalle.

Mythopoiesis on uudenlaisten myyttikertomusten toimintaa, joka näkyy erityisesti vähemmistöön kuulumisen kirjallisuudessa ja taiteellisissa käytännöissä. Mythopoiesiksen analyysiin olen keskittänyt erityisesti valkonaamio-tarinat, joita oppilaat kirjoittivat työpajan jälkeen kotonaan. Mielenkiintoista on tällöin kuinka paljon ja miten työpajan aikana (sen erityisessä taiteellisessa ajassa) olevat kokemukselliset aktualisoituneet teokset ja asiat ovat vaikuttaneet, affektoineet työpajan ulkopuolista ainesta, intertekstuaalisia viittauksia ja kokemuksia, ja päinvastoin. Joka tapauksessa yhdistelmiä voidaan mielestäni arvioida mythopoiesiksen käsitteen kanssa. Nämä analyysit seuraavat kappaleessa 9. Totean tässä kuitenkin, että seuraava käsite liittyy myös valkonaamio-tarinoihin keskeisesti.

Vähemmistöön kuuluva (*minoritarian*, tai vähemmistöksi-tuleminen[418]) liittyy O'Sullivanilla erityisesti kirjallisuuteen, jota hän kutsuu deleuze-guattarilaisittain "minoriteettikirjallisuudeksi" (*littérature mineure*).[419] Sen toinen nimittäjä on vallankumouksen mahdollistavat olosuhteet. Sillä on kolme vaikutusta:

418 O'Sullivan 2006, 71.

419 Deleuze ja Guattari käsittelee tätä erityisesti teoksessaan Kafkasta. Ks. Kafka: Towards a minor litterature. 1986. Leevi Lehto on kääntänyt littératue mineure'n minoriteettikirjallisuudeksi. Ks. Deleuze 1992, 104.

1. Minoriteettikirjallisuus deterritorialisoi enemmistön kielen, outouttaa sen ja tarjoilee kognitiivisia katkoksia, merkitysten sekaannusta ja häiriötä.

2. Minoriteettikirjallisuudessa kaikki on poliittista, se liittyy laajempaan sosiaaliseen miljööseen. Se pakenee kodin turvallisuutta ja ihmisenä olemisen tottumuksia.

3. Minoriteettikirjallisuus on aina kollektiivista. Se on kollektiivinen julkilausuma.

Se on kollaboratiivinen tuote ja valmistelee vallankumouksen olosuhteita kaikelle kirjallisuudelle.[420] Kuten olen jo aiemminkin todennut, ei vähemmistöön kuuluminen tässä yhteydessä merkitse kvantitatiivista ulottuvuutta suhteessa johonkin enemmistöön. Sen sijaan painopiste on kohdennettu mallittomalle toiminnalle. Kyse on myös valtasuhteista. Sovellan tätä kirjallisuusnäkemystä valkonaamiotarinoihin. Ne ovat syntyneet tietyn kollektiivin, nykytaiteen työpajan, puitteissa, ja vaikka ne eivät kaikessa täysin haastakkaan enemmistön kieltä", väitän, että ne ovat omalla tavallaan mikropoliittisia tekstejä. Ne kertovat, mitä nykytaidetyöpaja voisi olla.

Abstrakti kone viittaa painokkaasti nykytaiteen tulevaisuuteen. Se kutsuu avoimiin kohtaamisiin, joissa me voimme lähteä niin sanoaksemme tutuilta reviireiltä uusille, ennen näkemättömille. Tämä nykytaiteen ulottuvuus myös kutsuu vielä tuntemattomia yleisöjä, kollektiiveja, assemblaaseja yhteyteensä. Tämä vaatii toki tietynlaista heittäytymistä, rohkeutta oudonkin kohtaamiseen. Kauhajoen kuvataidekoulun nykytaiteen työpajassa voi sanoa tätä rohkeutta kyllä löytyneen. Ehkä paljon enemmänkin mitä sitä osattiin tarjota, mutta myös epäröintiä, turhautumista, pelkoakin uuden edessä. Abstrakti kone – jota voidaan kutsua myös käsitteellä diagrammi – jatkaa itsenäistä tuotantoaan tulevaisuudessa. Tässä mielessä se ylittää inhimillisen ulottuvuuden. Eräänä oireena abstraktin koneen tuotannolle ajattelen juuri mythopoesiksen valkonaamioiden tarinoissa. Millaisia variaatioita ja variaatioiden variaatioita työpajan teokset ja kokemukset jatkavatkaan oppilaissa, meissä ja itsessäni, tai millaisiksi työpaja meidät muuttikaan? Kysymys on sama, jota olen tässä tutkimuksessa toistanutkin kaiun tavoin: mitä minusta voi vielä tulla? Ja tällöin tuleminen on perinjuurin toisenlaista kuin esimerkiksi ammattiin valmistuminen. Kyse on molekulaarisista, intensiivisistä aistikokemuksista, joissa tavanomainen minuus ei organisoi. Uusi ja outo näyttäytyy. Ehkä tulemme havaitsemattomiksi, täysin läpinäkyviksi? Loppukappaleissa kysyn myös millainen tulevaisuuden nykytaiteentyöpaja voisi olla? Voimmeko nähdä tulevaisuuteen jo?

420 O'Sullivan 2006, 70–71.

9
PIMEÄ-HÄMÄRÄ METSÄ VASTAA

Kuvataidekoulun segmentoituminen

Abstraktismin alkuvaiheiden yhteydessä 1900-luvun alkupuolella, ja Bauhaus-koulun avustuksella, levisi taiteilijoiden keskuudessa Euroopassa utopistinen ajatus, jonka mukaan (uusi)taide muokkaa nykyisyyden aivan uudeksi ja uljaaksi kokonaisteokseksi, jossa taide ei enää erottaudu muusta ”plastisesta” todellisuudesta. Tällaisessa taiteessa yhdistyvät puhtaasti konstruktiivinen, rationaalinen ja esteettinen toisiinsa. Näin ajattelivat esimerkiksi uusplastisistit ja konstruktivistit. Piet Mondrian kirjoitti vuonna 1937:

> By the unification of architecture, sculpture, and painting, a new plastic reality will be created. Painting and sculpture will not manifest themselves as separate objects, nor as “mural art” which destroys architecture itself, nor as “applied” art, but being purely constructive will aid the creation of a surrounding not merely utilitarian or rational but also pure and complete in its beauty.[421]

Nykyaikainen julkinen taide palauttaa mieleen edelliset Mondrianin sanat. Siinähän taiteilija otetaan mukaan rakennusprosesseihin jo mahdollisimman aikaisessa vaiheessa, jotta teoksen suunnittelu, valmistuksen valvonta ja lopullinen muoto rakentuisi yhdessä arkkitehtuurin ja ympäristösuunnittelun kanssa. Taiteilija nähdään osana monimuotoista ammattilaistiimiä, jossa taideteos ei ole enää vain patsas joka pystytetään, vaan kiinteästi osa paikan merkityksen muodostusta, estetiikkaa ja niveltymistä muihin arkkitehtonisiin ja maisemallisiin elementteihin. Nykyinen julkinen taide voi toimia myös väliaikaisena esityksellisenä teoksena tai tilan haltuunottona. Tarkastellessani tutkimuksessani nykytaidetta materiaalis-affektiivisesta näkökulmasta, mietin myös julkisten tilojen, kuten koululuokkien, voimakenttiä eli taiteellista kapasiteettia, tilamaisuutta, installaatiomaisuutta. Julkiset tilat vaikuttavat, affektoivat meitä, taiteensa kautta kuin muutenkin, muodostavat ”meidät” aina uudelleen eri tilanteissa ja tapahtumissa. Tämä on mielestäni keskeinen ekologinen kysymys pedagogiikassa.

Mondrian oli kuitenkin myös segmentoitumisen taiteilija. Olipa se sitten hollantilaista kanava-arkkitehtuuria tai kalvinistista purismia, segmentit olivat hänelle rakkaita. Niin on myös peruskoulun kuin kuvataidekoulunkin arkinen elämä on segmentoitunut aivan joka taholta. Itse asiassa koko yhteiskunta, valtio, maanosa, maailma, keho… ja elämänpiirimme on segmentoitunutta tilallisesti ja sosiaalisesti ja käytännöllisestikin. Gilles Deleuze ja Félix Guattari ovatkin lausuneet: Ihminen on segmentoitunut eläin.[422] Arkkitehtuuri ja

421 Mondrian 1937. *Plastic Art and Pure Plastic Art*.

422 Deleuze&Guattari, 2004, 230.

kaavoitus ovat tästä selkeä esimerkki. Kadut, korttelit, kaupungit, valtiot, talot, mutta myös tietokoneet, huoneet, kirjahyllyt, vessojen peilikaapit ovat segmentoituneita yhtälailla kuin museoiden arkistot. Ne koostuvat lokeroista ja väylistä, jotka organisoivat käytäntöjämme. Talo on segmentoitu huoneiden käyttötarkoitusten mukaan: olohuone, keittiö, makuuhuone, työhuone, varasto, eteinen… Tähän samaan yhteyteen kuuluvat luokkahuoneet, pulpetit, käytävät, aidatut pihat, mutta myös lukujärjestys, opetussuunnitelma, toimintasuunnitelmat jne.

Segmentoituminen koskee myös sosiaalisia luokkia: oppilaat-opettajat, tytöt-pojat, alakoulu-yläkoulu, taidekoulu-musiikkiopisto. Itse asiassa tällainen segmentaarisuus on osa *binaarista* segmentoitumista, joka hallitsee kaikkea opetusta ja ajatteluamme yleisemminkin. Se perustuu vastakohtaisuuksien kautta tapahtuvalle asioiden hahmotukselle. Näitä Deleuze ja Guattari kutsuvat dualismikoneiksi (kuten juuri em. tyttö-poika, oppilas-opettaja jne). Toisaalta segmentoituminen on *sirkulaarista*, kehämäistä. Elämänpiiri on tästä hyvä ilmaus: kotimme, korttelimme, kotikaupunkimme, kotiseutumme, kotimaamme, maanosamme jne. Se ympäröi meidät kehämäisesti. Kolmanneksi segmentoituminen jatkuu kehityslinjana läpi elämämme, *lineaarisesti*: synnytysosasto, koti, päiväkoti, peruskoulu, lukio, armeija, työpaikka, harrastuspaikka, sairaala, vankila… Joskus nämä segmentoitumiset ovat jäykkiä ja ehdottomia, toisinaan taas taipuisampia.

Taipuisien rakenteiden, segmenttien vaarat ovat vaikeampia huomata. Liselott Olssonin mukaan taipuisia segmenttejä kasvatuksen kontekstissa ilmentää esimerkiksi lapsen ajatteleminen ”kompetenttina, joustavana ja itsenäisenä”.[423] Deleuzen ja Guattarin mukaan segmentoituminen on taipuisaa silloin, kun elämänpiirin kehät eivät enää resonoi täysin Valtion mukaan[424]. Tästä voisivat toimia esimerkkeinä yksityiset esikoulut, joihin vanhemmat voivat viedä lapsensa vapaasti sijainnista riippumatta. Yksityiset esikoulut voivat päättää itse omista päämääristään ja opetuksen järjestämisestä. Tosin Suomessa Opetushallitus valvoo myös tässä opetussuunnitelman perusteita, vaikka yksityisillä esikouluilla on mahdollisuus myös itse vaikuttaa pedagogiikkaansa. Tämä sama pätee myös taiteen perusopetukseen. Itse asiassa taipuisien segmenttien vaikutusta on

423 Olsson 2009, 60.

424 Deleuze&Guattari puhuvat erityisestä Valtiokoneistosta, joka ei suoraan merkitse mitään tiettyä valtiota, vaan systeemiä abstrahoituna, jonka tehtävä on juuri uurtaa tilaa ja kontrolloida virtauksia ja erityisesti lentoratojen mahdollisuuksia. Valtiokoneisto voi tosin käyttää sileää tilaa esim. kommunikoimisen lisäämiseksi. Valtio tarkoittaa myös koko representationaalista lähestymistapaa: Massumi 2004, xi. http://www.rhizomes.net/issue5/poke/glossary.html

myös koko elinikäisen oppimisen käsite, jossa oppimista ei enää säädellä täysin ennalta järjestettyinä lokeroina, vaan ihminen voi ikään kuin itse valita jatkumonsa, jossa liikkuu läpi elämänsä, esikoulusta seniorikursseihin. Nämä kaikki radat tai linjat esiintyvät kuitenkin yhtäaikaisesti ja päällekkäisestikin, mikä hankaloittaa niiden havaitsemista.

Ruudutettu luokka

Kuvataidekoulun eli kuviskoulun nykytaidetyöpaja oli kuten muutkin koulun työpajaopinnoista suunnattu perusopintonsa suorittaneille noin 12–17-vuotiaille oppilaille. Työpajaopintojen tarkoituksena on syventää tietyn taiteenalan, tekniikan ja ilmaisun taitoa. Opetussuunnitelma korostaa oppilaan itsenäistä kehittymistä ja työskentelynsä arviointia työpajavaiheessa:

> 6. Syventävän opetuksen tavoitteet, yleistä (työpajaopinnot)
>
> Tavoitteena on, että oppilas laajentaa ja syventää perusopintojen aikana saavutettuja tietoja, taitoja sekä kehittää kuvataiteellista ilmaisukykyään yhdellä tai useammalla kuvataiteen alueella. Työpajoissa oppilas perehtyy aiempaa perusteellisemmin materiaalien ja tekniikoiden mahdollisuuksiin oman ilmaisun välineenä. Tavoitteena on, että oppilas kasvattaa kykyä arvioida omaa ja toisten oppilaiden kuvataiteellista työskentelyä työpajan edustaman taiteenalueen näkökulmasta, että kyky itsenäiseen työskentelyyn kehittyy ja hän saa monipuolisia kokemuksia työskentelystä muiden kanssa.

Työpajaopinnot kannustavat oppilasta yksilölliseen suunnitteluun, kirjallisten työjärjestysten ja portfolioiden laatimiseen sekä pitkäjännitteiseen tuotosten valmistamiseen.

- Antaa rohkeutta ennakkoluulottomiin materiaali- ja tekniikkakokeiluihin.
- Kasvattaa ja kehittää oppilaan taiteellista näkemyksellisyyttä ja korkean laatukäsitteen ymmärtämystä.
- Kehittää oppilaan esteettistä, ympäristöön suuntautuvaa havaintokykyä.
- Valmentaa oppilasta alan jatko-opintoihin ja elinikäiseen kuvataiteen harrastamiseen.[425]

Uurretun tilan käsite siis merkitsee (eli toimii tuottaen) koordinaatiston, jossa opettaja on näköpisteenä ja säteet lähtevät luokkatilaan ja oppilaisiin muodostaen kolmiulotteisen renessanssiperspektiivin hallinnoitavaksi. Opettaminen myös säädeltyy opetussuunnitelmien ja muiden asiakirjojen, opetusjärjestelyjen ja tehtävien annon didaktisissa verkostoissa. Oppilaille muodostuu tämänkaltainen ruudutettu luokka sisäänsä ja keholliseen olemiseensa luokassa. Heidät asetetaan oppilas-identiteettiin ja heitä katsellaan sen valossa, etäältä. Opettaja Yliminänä tarkkailee ja kontrolloi alaisiaan. Varsinkin jos oppilaita ei tunne, on tällainen hallinnointi ehkä helpoin tapa aloittaa opetus. Opettajan laatimat tehtävät ja ideat ilmestyvät oppilaiden papereille ja kankaille ja paperimassamöykkyihin kuin hänen oman sisäisyytensä täydellisenä ilmauksena. Oppilaalle jää jonkinlaisen artesaanin osuus. Toisaalta jo kansalaisopiston käytävän hallinnointi kuuluu erityisesti opiston opintosihteerille, jonka tehtäviin kuului alakerran käytävän ja koko rakennuksen, tilojen, kontrollointi. Hänellähän oli suora näkyvyys käytävän toimistopäädystä ulko-ovelle saakka. Hän on eräänlainen ”panopticon”.

Oppilaille tämä merkitsee hyvin selkeää sallittu-kielletty-kylttien pystytystä luokkaan ja opetuksen hetkeen. Jo tullessaan tiettyyn aikaan tiettyyn paikkaan, ennalta tiedettyyn, ennakko-odotuksin ja -käsityksin, ennalta pakattuine eväineen, he tulevat ja täyttävät näitä odotuksia, joita opettaja-hallinnoija heiltä odottaa. ”Luovuus” voi tässä tilanteessa olla keltaisen ja sinisen vesivärin sekoittamista vihreäksi raidaksi paperille tai samankaltaisen savimajan muovailua annetusta tehtävästä annetuin ohjein. Paikalla on pysyttävä lukittuna tuoli-pöytä-sommittumaan kytkettynä. Ihmiskeho tosin helposti kytkeytyy näihin sommittumiin hieman riippuen tuolin kovuudesta. Kun tekemisen virtaus avautuu ja imee mukaansa, ei tuolin kovuuskaan enää tunnu. Tuoli-ihmis-kone auttaa keskittymään piirtämiseen, joka vaatii käden hienomotoriikkaa. Keho ei tyystin lepää, mutta sen ei tarvitse kannatella koko painoaankaan.

425 Taiteen perusopetuksen opetussuunnitelma 2005.

Kuvataideluokka (kuvassa luokka B2) lohkoutuu monin eri tavoin. Itsestäänselväksi tulleella tavalla luokkatila jakautuu kulkuväyliin pöytien muodostamien muurien väleihin. Pöydät itsessään muodostavat ristikkomaisen sommitelman, johon oppilaat lukittuvat kuin patsaat nisheihin. Tuolit ovat melko raskaat ja huonosti öljyttyinä pitävät kirskuvaa ääntä, kun niitä pyöritetään, seikka josta oppilaat ovat erityisen kiinnostuneita. Tämä kirskuva ääni on sangen ärsyttävä ja toimii silloin tällöin oppilaan kaikukoppana, nostaen hänet esiin hiljaisesta (tai äänekkäästä) massasta. Oppilas tulee nähdyksi ja kuulluksi saaden opettajassa reaktion aikaan. Ääni murtaa tiukkaan segmentoitunutta luokkatilannetta ja tilaa kuin eläimen huuto. Oppilas-tuoli-pöytä-assemblaasi on siis merkittävä tekijä opetuksen torilla.

Opettajan pöydän korvaa tässä tapauksessa kaksi veistosjalustaa. Oppilaat istuvat toisiaan vastapäätä ja opettaja seisoo yleensä pöydän päässä. Itse asiassa sekä kansalaisopiston rakennusta että kuvataideluokkaa hallitsee symmetrisyys. Reunapöydillä tavarat on niin ikään segmentoitu järjestyksiinsä: siveltimet muovipurkeissa ja kastelukannussa sekä lasitölkeissä, keskeneräiset muovailutyöt omalla alustallaan, kynät laatikoissaan, joissa värikynät värien mukaan ryhmitelty ja lyijykynät pehmeysasteen mukaan eri lokeroissa, kumit omissaan. Vihot ja piirustuskansiot ovat erityisessä telineessä ryhmittäin kerrostuneina (pienimpien taidekoululaisten alimpana ja isoimpien, työpajalaisten päällimmäisenä). Kaikki erilaiset värikynät ja liidut omissa laatikoissaan pinossa odottamassa käyttäjiään. Lisäksi luokan perällä on erityinen paperivarasto, jossa paperit ovat laatujen mukaan pinoissaan ja akryylivärit värien mukaan järjestettyinä. Toisaalta voidaan hakea materiaaleja päämäärätietoisesti tietystä hyllystä, jossa ajatellaan materiaalien sijaitsevan.

Vastaavasti opetuksen toteuttaminen palvelee taipuisien, joskus myös jäykkien ja yksitoikkoisten rakenteiden mukaisuutta. Tietyt materiaalit ovat tietyissä paikoissa ja tiettyinä ajanhetkinä saavuttettavissa tai annettuina tiettyihin tehtäviin. Kun maalataan sateenkaaren värejä vesiväreillä pehmeällä siveltimellä tietyssä järjestyksessä, opetus on hyvinkin segmentoitunutta ja opetuksen tila uurtunutta. Tehtävän voidaan tehdä oikein tai väärin. Tämä on myös binaarisesti segmentoitunutta. Opettaja voi tietysti halutessaan ilmaista ihastustaan väärin tehtyyn sateenkaarimaalaukseen ja ihailla sen ”taiteellisuutta” värien sotkeentumista ja sateenkaaren prismaattisuuden hämärtymistä. Tällöin radat ovat taipuisampia. Oppilailta kuitenkin edellytetään tietynlaista käytöstä ja tuotosta. Joskus opettaja voi antaa tehtävän ja yllyttää oppilaita vapaampaan materiaalivalintaan: ”mitä tahansa materiaalia voi käyttää!” Usein tämä merkitsee kuitenkin tiettyjen materiaalien hyväksymistä. Suositellaan tiettyjä materiaaleja, joita oppilaan oletetaan osaavan käyttää. Tämäkään ei siis merkitse todellista vapautta valita mitä tahansa (vaikkapa oma kenkä) materiaalia teoksensa ilmaantumiseen.

Toisaalta sekin on rajoittunutta vapautta. Tämä on puolestaan tyypillistä juuri kontrolliyhteiskunnalle ja kontrollikoululle, ”vapaus” valita, vaikka tämä ”vapaus” onkin säädeltyä.

Näin oli laita myös Minä-kartta -tehtävässä. Mitä enemmän materiaaleja listattiin, sitä enemmän oppilaat pitäytyivät niissä, joita hallitsevat jo entuudestaan. Piirtämistä ei mikään voita! Piirtämisen tekninen hallitsemisen tunne on niin merkittävä, että oudot materiaalikokeilut hylätään liian suurena riskinä. Minä-kartta-tehtävässä oli lisäksi kyse omakuvasta (olkoonkin manipuloiduista, narratiivisista, hetkellisistä), joten haluttiin ehkä varmistua sen kontrolloidusta ulkoasusta. Vähän kuin meikatessa; on hyvin tarkkaa vetää tietyt linjat millimetrintarkasti oikein, jottei näytä ”hirvioltä”. Minä-kartta-tehtävän omakuvat olivatkin lähinnä sarjakuvahahmoja, joten mitään ”realismin uhkaa” niihin ei syntynytkään. Piirtämällä on myös mahdollista ilmaista lähestulkoon kaikkia mahdollisia maailmoja, joten referenssiavaruudet kasvavat. Tätä samaa ilmiötä muiden materiaalien kaoottisessa muotoilussa ei ehkä tavoiteta. Valmista kuva- ja esinemateriaalia, kollaasia ja esinekoostetta käytti jokunen, mutta ei ainakaan kovin tietoisesti. Muutamassa teoksessa syntyi hirviöitä tai piirustukseen yhdistyviä paperinukkeja. Eräässä tapauksessa valittiin, opettajan vinkistä, lehdestä leikattu enkelikuvitus omakuvaksi. Joka tapauksessa hyvin usein luokan materiaalivalikoima on se reservi, josta teokset syntyvät. Ja tähän vaikuttaa tietysti opettajan käsitys soveliaista materiaaleista eli hänen taidekäsityksensä.

Järjestyksen ylläpitäminen on mainittu opetussuunnitelmissakin ja sen vaaliminen koetaan arvostettavana. Lisäksi luokassa on seinillä taidekuvia, havaintokuvia ja oppilastöitä, joita on myöskin pöydillä ja hyllyillä. Pieni

liitutaulukin löytyy ja kaksi tauluviivotinta, joita käytetään kuitenkin varsin harvoin. Taideluokassa on viisi pesupistettä. Luokan seinällä on kello oven yläpuolella. Tässä luokassa tapahtuu suurin osa kuvataidekoulun opetuksesta. Kansalaisopiston nykyinen päärakennus on toiminut alun alkaen kunnantalona ja sen jälkeen ns. Soppakouluna eli Kauhajoen kotitalousopistona. Tästä muistona on taideluokan nurkassa hallinnoiva suuri laitoskeittiön liesituulettimen kupu.

Vaikka tila on segmentoitu ja liikkuminen on rajallista luokkatilassa, voidaan luokkahuone nähdä tästä huolimatta karttana. Vaikka liikkumista kontrolloidaan pöytien ja tuolien ja vesipisteiden ja materiaalien sijoituspaikkojen avulla, ei reittejä ole merkitty. Tämä mahdollistaa lukemattomia erilaisia polkuja taideluokkaan (pöytien alikin). Tätä oppilaiden vaellusta luokassa voidaan kuvata jossain määrin nomadisena liikkeenä. Se on usein harhailua, etsimistä, koskettelua, pöytiin nojailua, vesipisteillä värien ja siveltimien kanssa kokeilua, haparointia tai kehän kiertämistä. Etsitään jotain mitä ei välttämättä tiedetäkään. Yhteydet materiaaleihin, esineisiin, laitteisiin, roskiin, puolivalmiisiin töihin, valmiisiin teoksiin, apuvälineisiin, taidetarvikkeisiin, huonekaluihin, kelloon, muovikukkiin, kaikki muotoilevat tätä karttaa. Myös kaikki nämä materiaaliset asiat eri aikoina eri tavoin voivat lähettää signaaleja, affektiivisia, aistillisia voimia, niihin voidaan asettua, imeytyä. Nämä tietysti yhdistyvät ideoiden ja virtuaalisten kuvien virtoihin.

> What interests us in striation and smoothing are precisely the passages and combinations: how the forces at work within space continually striate it, and how in the course of its striation it develops other forces and emits new smooth spaces...[426]

Deleuze kirjoittaa rihmastosta nimenomaan viivojen joukkona, miksei kasana, ryteikkönä. Se voidaan hajottaa, mutta se alkaa uudestaan kuin muurahaisyhdyskunta. Se etenee viivojaan pitkin. Jokainen rihmasto sisältää siis myös segmentaarisuuden viivojen, kuten edellä esitin. Rihmastoja syntyy kuvataidekoulunkin luokkaan oppilaiden ja pöytien, tuolien, materiaalien, tehtävien, ajatusten ja kehojen tai niiden osien välille. Rihmastossa tapahtuu katkos aina silloin kun segmentoitunut viiva ”räjähtää paon viivassa” eli deterritorialisoituu. Tässä taide astuu esiin. Paon viiva on kuitenkin osa rihmastoa.[427] Tämän takia rihmasto välttää dualismin ja dikotomian. Kyse on jatkuvasta dynamiikasta organisoitumisen ja pakenemisen välillä. Esimerkkinä rihmastosta Deleuze käyttää mm. ampiaista ja orkideaa: orkidea deterritorialisoi ampiaisen, eli muodostaessaan itsestään ampiaisen kuvan,

426 Deleuze-Guattari 2004, 551

427 Deleuze 1992, 30–31.

jäljitelmän[428] ja ampiainen puolestaan reterritorialisoituu tähän orkidean jäljitelmään. Ampiainen kuitenkin deterritorialisoi itsensä tullessaan osaksi orkidean tuotantokoneistoa ja jälleen reterritorialisoi orkidean kuljettamalla sen siitepölyä toisiin paikkoihin. Kasviorganisaatio ja eläinorganisaatio jäljittelevät toisiaan. Kyse on myös tulemisista: orkidean-ampiaiseksi-tulemisesta ja ampiaisen-orkideaksi-tulemisesta.[429] Kuvataidekoulun oppilaiden ja luokkatilan välillä voisi ajatella samantyyppistä, mutta konkreettisesti erilaista rihmastoa. Oppilaat deterritorialisoituvat luokkaan, jonka kuitenkin territorialisoivat omilla tavaroillaan, ajatuksillaan, eväillään ja kehoillaan, tavoillaan ja tottumuksillaan. Muodostavat siis luokkaan oman pienen ”nichinsä”. Luokkatila materiaaleineen, taidekuvineen, harjoitustöineen, valoineen ja kalusteineen deterritorialisoi oppilaat taiteellisilla impulsseillaan heittämällä heitä paon viivoille pois luokasta, taidemaailmaan. Samoin tekee oppilaiden tuottama taide. Ainakin parhaimmillaan.

Tilan siliäminen: virtauksia

Taipuisien rakenteiden, ratojen, lisäksi on kolmas rata, paon viiva, jolla Deleuze ja Guattari viittaavat jäykät ja taipuisat segmentoitumiset ylittävään tilaan, jossa syntyy uutta suuntaa ja uusia yhteyksiä yllättävällä tavalla. Tavalla, jota ei voida etukäteen tietää tai ennakoida. Tämä tila on sileä tila. Simon O’Sullivan toteaakin, että taide käytännön tasolla, käytäntönä, voidaankin määritellä itseasiassa paon viivan/deterritorialisaation kautta. Paon viiva osoittaa taiteenteon käytännön laajentumisen ääripisteen:

> What an art practice ”is” then is defined by its outermost edge, its bounadary line or simply its line of flight, understood as the furthest point from within its territory.[430]

Hillevi Lenz-Taguchi näkee pedagogisen tilan kuitenkin hyvänä jos se on tietyssä määrin uurrettu tila eli rutiinien luoman turvallisuuden tila: oppilaat tietävät, missä materiaalit sijaitsevat, milloin tunnit alkavat ja päättyvät, mitä opettajat odottavat heidän käytökseltään, mitä oppiaines pitää sisällään jne.[431] On kuitenkin tärkeää, että oppilaille tarjoutuu mahdollisuuksia haastaa näitä sinänsä jäykkiä ja kaavamaisia tekemisen tapoja, rutiineita ja

428 Orkideat voivat jäljitellä ulkomuodollaan esim. hyönteisiä.

429 Deleuze 1992, 31.

430 O’Sullivan 2006, 32.

431 Lenz-Taguchi 2010, 82.

ennalta asetettuja oppimistavoitteita täysin yllättävillä ja uusilla, uudistavilla (*transformative*) sileän tilan virtauksellisilla toiminnoilla ja ajattelulla. Opettajalle on tärkeää myös irrottautua omasta valtapositiostaan ja antautua pakoviivojen vietäviksi ja siten tuorentaa omaa työtään. Sileä tila on juuri affektin, tulemisen tilaa. Siinä paon viivat synnyttävät siksak-viivan tavoin uusia ennakoimattomia yhteyksiä, vieläpä hyvin nopeastikin.

Eräs yksinkertainen tapa työpajassamme muotoutui työpöytien muurimaisen linnakkeen hajottamisella, jolloin luokkaan avautui torimainen keskus, jolla oppilaiden lähentyminen intensifioitui. Tietenkään tämä ei riitä, eikä ole mikään helppo kikka saada aikaan tilan siliämistä, mutta muutos pois arkisesta, norminmukaisesta ja totutusta on keskeistä.

Liselott Olsson on kartoittanut tietyiltä osin sileän tilan paon viivojen suotuisia olosuhteita, jotka mahdollistavat virtauksen yli segmenttien ja lohkoutumisten pedagogisissa yhteyksissä. Nämä tuskin ovat mitään ehdottomia trikkejä, joilla pedagoginen tapahtuminen saadaan käännettyä uuteen suuntaan, mutta antavat viitteitä, mistä suunnasta etsiä tapahtumisen kätkeytyneitä vektoreita.

1. Ensimmäinen näistä on ennakkoluulottomuus suhteessa oppilaisiin. Tämä sisältää pyrkimyksen olla määrittelemättä oppilaita (ainakin pyrkiä) kehitysteoreettisten tai muiden kaavojen mukaan tietyn kapasiteetin omaavana ryhmänä tai yksilönä.

2. Toiseksi ei tule pyrkiä noudattamaan tiettyä ennalta suunniteltua oppimissuunnitelmaa tai didaktista ohjetta vaan laittaa oppilaat, opettaja

ja sisältö ja metodi liikkeeseen. Tällöin tienä on neuvottelu ja yhteinen kokeellisuus.

3. Kolmannessa paon viivoja mahdollistavassa ehdossa koulu/oppilaitos nähdään kollektiivisena tiedonrakentamisen ja arvojen muodostuksen paikkana. Tämä pitää sisällään tietysti myös arvojen kyseenalaistamisen. Ongelmat muodostuvat prosessin edetessä eikä kukaan yksin hallinnoi esiin nousevia ongelmia, jotka ovat tarkastelun kohteena. Tämä asettaa oppilaat ja opettajat demokraattisempaan asetelmaan, sillä opettajakaan ei tiedä ennalta, mikä on keskeisin ongelma, jonka äärellä ollaan. Eettisten kysymysten kanssa toimitaan singulaarisesti ja uniikisti. Tämän mahdollistaa juuri yhdessä tuotetut tieto ja arvot.

4. Neljäs ehto muodostuu pedagogisesta ympäristöstä sekä materiaalisena että sosiaalisena tila-aikana. Luokassa sijaitsevat toiminnot segmentoituvat juuri mm. huonekalujen, pöytien ja tuolien mukaan tai sen mukaan, missä tietyt materiaalit ovat. Tämä reitittää oppilaiden toiminnan luokassa. Antamalla enemmän vapauksia tilan organisointiin ja myös ajan ja paikan muotoutumiseen voivat oppilaat osallistua ryhmäkokojen ja teemojen hallintaan.

5. Viides ehto keskittää huomion ongelmien luomiseen, jolloin lopputulokset eivät ole hallitsevassa roolissa, kuten ei myöskään niiden muoto. Ei ole ennalta tiedettyjä vastauksia.

6. Kuudentena ehtona paon viivojen muodostumiselle Olsson näkee pedagogisen dokumentaation, mikä tarkoittaa oppituntien visuaalista sekä auditiivista tai muuta dokumentointia ja sen käyttämistä oppilaiden kanssa oppimistilanteen analysointiin ja uusien potentiaalisuuksien avautumiseen.[432]

Näihin emme Kauhajoen kuvataidekoulussa täysin päässeet, eikä se ollutkaan tutkimukseni tarkoitus. Tarkoitus on ollut tutkia affektin toimintaa. En tiennyt tällaista jäsennystä ennen kuin paljon työpajan pedagogisen kokeilun jälkeen. Olsson on kuitenkin oikeilla jäljillä; affektiivisen sileän tilan olosuhteita voidaan yrittää virittää. Itse yritin vastaavaa Perfosukelluksen-tilassa, ja oikeastaan monessa muussakin vaiheessa, kuten pimeässä metsässä ja Krouvin performanssissa. Olen pyrkinyt etsimään kuitenkin

432 Olsson 2009, 71–74. Olen käsitellyt tätä tematiikkaa artikkelissani Taidekasvatuksen ruudutettu ja virtaava tila 2016. Teoksessa Erkkilä, Haveri, Heikkilä ja Seddiki (toim.) *Taiteen vallassa: puheenvuoro kuvataiteen mahdollisuuksista yhteiskunnassa*. Lapin yliopisto, 2016.

kokemuksellisen taideoppimisen avulla oppimisen (ja myös opettamisenkin) suuntaviivoja, joilla affektia voitaisiin lähestyä. Nykytaide tarjoaa materiaalis-affektiivisen haasteen koulujen pedagogiselle kehittämiselle. Opetussuunnitelma puhuu koulun arvoista ja eettisyydestä.[433] Edellä esitetyn yhteismuotoutumisen pedagogisen hahmotelman mukaan arvot luodaan kollektiivisesti, eikä opettaja tai opetushallitus määrittele niitä viime kädessä yksinvaltaisesti. OPSien määritelmät ovat tosin hyvin laveita. Sileän tilan muodostuminen merkitsee erityisesti outouden kohtaamista toisissa, ja sitä myötä itsessä. Nykytaiteen työpajaa voidaankin lähestyä taideteoksen kaltaisena tapahtumana, kohtaamisen ekologiana.

Pako autiomaahan

Stephanie Springgay ja Nikki Rotas ovat kirjoittaneet luokkatilan muuttumisesta taideteoksen kaltaiseksi tapahtumaksi, kohtaamiseksi.[434] Artikkelissaan How to make a classroom operate like a work of art? kirjoittajat esittävät kysymyksen, jonka on muotoillut Félix Guattari, mutta johon vastaaminen ei ole suinkaan dogmaattista tai ohjeistavaa, vaan väljempää pohdintaa taiteen kyvystä tuottaa uusia oppimisentapoja ja uusia suhteita affektiivisena tapahtumana. Lähtökohtana on ei-ihmiskeskeinen ideologia ja skitsoanalyysi, jonka metodologiana on puolestaan destruktio, hävittäminen, alitajuisen täydellinen kaavinta ja puhdistus. Tämä ei merkitse kuitenkaan kaiken aiemman täydellistä tuhoamista vaan katkosta, repeämää, eheän kokonaisuuden nyrjähtämistä paikoiltaan, jolloin uudelle syntyy tilaa nousta esiin. Luokkatilanne voi toimia tällaisena uuden kapasiteettina, jonka territoriot eivät ole suljettuja bunkkereita. Edellä kuvattu segmentoituminen kyllä tehokkaasti pyrkii tämänkaltaiseen rajat kiinni! -opetukseen-oppimiseen, jossa kaikki on ennalta laskelmoitua ja kontrolloitua, homogenisoitua ja uniformistista. Kuten olen yrittänyt esittää, tällöin myös oppimistulokset ja kokemukset ovat ennalta-arvattavia ja ikään kuin pelkkää itseään toteuttavaa suorittamista.

Springgay ja Rotas suhtautuvatkin kriittisesti siihen suurimpaan osaan taideperustaista tutkimusta, jossa erotellaan aine havainnosta siten, että tietoinen subjekti irrotetaan siitä toiminnasta, joka tietoisuutta subjektille tuottaa. Tieto nähdään staattisena ja fiksattuna edeltämuotoiltujen kategorioiden järjestelmänä, ja tutkimus suoritetaan ikään kuin ennen kokeellista osaa. Tämä puolestaan johtaa kokemukseen, joka viiltää

433 Taiteen perusopetuksen OPS 2017.

434 Springgay & Rotas 2015.

irti inhimillisen subjektin todellisista kohtaamisen ekologioista.[435] Näissä on kysymys tietävän subjektin ja tutkimuksen ilmiöiden yhteenkietoutuneisuudesta – minä ei enää hallinnoi tietämisen prosesseja. Käsitteellinen tutkimushenkilö antautuu materiaalis-affektiivisille voimille, joiden singulaarisia ratoja ei voi kontrolloida. Jos tutkimuksen kokeellisuutta ei oteta riittävän vakavasti ja antauduta sille, lopputuloksena tutkimuksen potentiaalisuus latistetaan ja tieto jäsentyy jo-olemassaoleviin jäykkiin rakenteisiin. Guattarin mukaan uudet tutkimuskäytännöt ja uudet metodologiat tuottavatkin yhdessä luovan laajentumisen avulla eettis-esteettisen paradigman.

Kun luokkatila/nne muuttuu taideteoksen kaltaiseksi, eivät oppilaat, opettajat, luokkatila, materiaalit, teokset, tehtävät erottaudu toisistaan erillisiksi subjekteiksi ja objekteiksi vaan kaikista tulee tasa-arvoisia agentteja relationaalisella kentällä. Tällöin ei-inhimilliset tekijät myös pääsevät vaikuttamaan ja muuttamaan tilanteita aktiivisina voimina. Tämä tekee oppimisesta koettua ja artikuloimatonta, kielen ylijäämää. Claire Colebroookin mukaan taide ei olekaan ensisijaisesti merkitysten välittämistä tai informaation siirtämistä, eikä myöskään tyyliä tai ornamenttia, joka saa datan tuntumaan helpommin omaksuttavalta. Taiteella on merkityssisältönsä, mutta se mikä tekee siitä taidetta varsinaisesti, on sen affekti; aistillinen voima tai asenne (”tyyli” laajemmassa merkityksessä), jonka kautta merkityssisältö tuotetaan.[436] Tämä käy hyvin yksiin Deleuzen ja Guattarin taidekäsityksen kanssa, jonka mukaan taide on affektien kimppu, joka odottaa avaamistaan teoksen kohtaamisessa (kuten totesin kappaleessa 7).

Guattarin mukaan edellä luonnehdittu luokkatila/nne taideteoksen kaltaisena muuttaa myös luokan poliittiset voimasuhteet, uudelleen muotoiltuna kollektiivisten assemblaasien muodostamat subjektiviteetit. Tämä on nimenomaan ekologian kysymys Deleuzelle ja Guattarille. Ekologia merkitsee tässä dynaamista, tranversaalia ja koneellista disjunktiota, joka merkitsee ekologian poisvetämistä luonnontieteen asiantuntijuudesta ja ratkaisukeskeisestä ajattelusta. Guattari mainitsee erityisesti kolme ekologian ulottuvuutta: ympäristön, sosiaalisen ja mentaalisen ulottuvuuden.[437] Erityisesti hän painottaa näiden kolmen ulottuvuuden läpäiseviä, transversaaleja subjektiviteetteja. Ekologian voimat avautuvat kun käytännöllinen arkiymmärrys, ”maalaisjärki”, norminmukainen ajattelu, stereotyypiat ja valtarakenteet kyseenalaistetaan uuden estetiikan ja analyysin

435 Ibid.

436 Ibid.

437 Guattari 2000, 28.

aktivoinnin välityksellä. Uusi eettis-esteettinen paradigma murtaa koodeja ja kontrollia, hallinnoinin homogenisaatiota.[438]

Virtuaalisuus on merkittävä tekijä myös luovuuden ja taiteen tekemisen kannalta. Taiteilija avautuu minuuden rajoja ylittäen itselleen jollekin vieraalle, uudelle. Tällöin vapaudutaan immanenttiin tilaan. Tämä ei ole sidottu identiteettiin. Kuitenkin destruktiiviseksi prosessi voi tulla, jos virtuaalisuus muuttuu mielen sisäiseksi vankilaksi, jossa subjekti menettää otteensa todellisuuteen ja katoaa peililabyrinttiin, pelkkien mahdollisuuksien prosessiavaruuteen.[439]

Työpajassamme ekologian voimien irtipääsy näkyi ja tuntui useassakin kohdassa, vaikka samaan aikaan opettajien puheella-kontrollointi hallinnoi tehokkaasti toimintaa. Yllä näkyvässä kuvassa B-Lin kasvot heijastuvat G:n minä-kartta teoksen peilistä ja yhdistävät kartan, kattopaneloinnin ruuduttuneisuuden, ilmastointiputken, veistosjalustan ja lattialaatat. B-Lin silmät peittyvät aurinkolaseihin. Myös spottivalo loistaa katon rajassa. Lisäksi kuvaajan käsi kameroineen on nähtävissä. Peili tasoittaa kaiken uudeksi

438 Guattari 2010, 111–120.

439 Oksanen 2006, 72. Ks. Myös St.Pierre 2004.

kokonaisuudeksi, hetkelliseksi verkostoksi, tasangoksi, jossa B-Lin hahmo (drag-versio, tytöksi-tuleminen) katsoo eteenpäin, kartta näyttää hymyilevän. G:n minä-kartta heijastuu tilaan ja tilanteeseen, jossa minuudet ovat avattu useaan suuntaan. B-Lin hahmo tarjoaa lisäksi uuden position, jossa B on vain osin läsnä. Tai oikeastaan B on assembloitunut Li'hin. Hän katsoo ohi peilin, mutta G:n minä-kartta hymyilee peiliin, jossa ilmastointiputket tuntuvat yhdistyvän teokseen. Tällainen poimuttuneisuus vallitsi nykytaiteen työpajassa hetkellisesti. Siitä syntyy moninainen labyrintti heijastuksia, joissa sileän tilan mahdollisuudet näyttäytyvät ja tuntuvat. Vaikka kattopaneloinnin ruuduttuneisuus uurtaa tilaa kontrolloiden sitä päämäärillä ja tavoitteilla ja muulla rationaalisen mielen strategioilla, näyttäytyy materiaalis-affektiiviset voimat virtaavina ja uusia tulemisia tuovina.

Valkonaamio-tarinat: mytopoiesis ja vasta-aktualisaatio

Työpajan loputtua, noin viikon kuluttua, pyysin siis oppilailta vielä yhtä tehtävää liittyen nykytaiteen työpajaamme. Tämä tehtävä oli nimetty *Valkonaamioiden omituinen kilpailu pimeässä metsässä*. Siinä oppilailta pyydettiin kirjoittamaan pieni tarina kyseisestä aiheesta A4-arkille. Tarina piti myös kuvittaa. Kysymyksiä, joilla pyrin virittämään aiheeseen, olivat mm. *Millainen oli valkonaamioiden omituinen kilpailu? Mitä tapahtui? Oliko mukana muita hahmoja? Eläimiä? Kuka sen voitti? Mikä oli palkintona? Mitä tapahtui häviäjille? Mitä muuta tapahtui?*[440]

Kaikki oppilaat palauttivat tehtävät ja ne olivat enimmäkseen innostuneen oloisesti tuotettuja. Toisilla painottui teksti ja toisilla selvästi kuvitukseen oli panostettu enemmän. En maininnut oppilaille suoraan, että halusin tällä tehtävällä katsoa myös sitä, miten he olivat nykytaidetyöpajaamme suhtautuneet, mistä vaikuttuneet, miten materiaalis-affektiiviset virtaukset näkyvät fiktiivisten tarinoiden muodossa, aistimellisuudessa? Tarinat ovat toisaalta todellisia (mitä ikinä "todellinen" merkitseekään). Ne perustuvat todelliseen työpajaan, jossa olimme pimeässä metsässä ja jossa valkonaamiot kulkivat todellisessa Kauhajoen keskustassa. Toisaalta niissä näyttäytyy virtuaalinen KauhUjoki. Tarinoita pyydettiin kirjoittamaan kuitenkin niin, että oppilailla oli täydet vapaudet (ainakin suuret, toki kysymykset ja teema vaikuttivat rajaavasti) tuottaa työpajamme kokemuksista sellaista tarinaa kuin itse halusivat pitäytymättä liikaa/lainkaan tosiasioihin. Kyse olisi toisenlaisesta "palautelomakkeesta" kuin yleensä pedagogisessa kontekstissa on tapana tehdä. Tätä kautta oli mahdollista vielä virittää affektiivinen voimakenttä työpajan todellisten kokemusten ja potentiaalisuuksien, mahdollisten

440 Piirustustehtäväksi nimetty viimeinen taiteellisen tuottamisen vaihe on päivätty 4.6. ja palautuspäivä tarinoille 18.6.2012.

tapahtumien sekä fantasian välille. Toisin sanoen jälleen liikuttiin aktuaalisen ja virtuaalisen välillä. Tässä rajapinnassa affekti toimiikin. Toisaalta tarinoiden kautta halusin sukeltaa juuri työpajan affektiiviseen ulottuvuuteen.

Monissa tarinoissa kilpailu sai urheilukilpailun sävyjä. Monissa oli kuvattu tarkkaan jokin uusi urheilukilpailun muoto, jonka säännöt olivat tärkeässä roolissa. Joissain mainittiinkin, että kyseinen urheilulaji on kehitetty esim. sählystä. Toisessa käytiin lumisotaa. Joissain pimeä metsä synnytti myyttisiä, sadun ja fantasian omaisia kertomuksia, joiden kilpailutkin olivat todella outoja myös kirjoittajalle itselleen. R kuvasi koko kilpailutilanteen naamioitumista kevyeen muotoon, mutta jonka alta paljastuikin karmea totuus, henkiinjäämiskamppailu:

> Jokainen ottaa tästä itselleen naamion. KUKAAN ei saa mennä ulos ilman naamiota! Ja muistakaa että ulkona on pimeää!, nainen sanoi viekkaasti asettaen naamiot pöydälle ja poistui huoneesta, jättäen hölmistyneet tytöt yksin. Teille uskoteltiin tämän olevan kauneuskilpailu, mutta todellisuudessa tämä on selviytymiskilpailu. Se joka selviää pohjoiseen, metsän läpi ensimmäisenä on voittaja, mutta varokaa metsässä olevia ansoja.

Monissa kilpailu vaikutti vallanvaihtoon. Naamion käyttö synnytti ihmeellisiä kokemuksia, jopa lentämisen kykyä:

> Minut valtasi outo tunne ja päätin mennä olentojen mukaan. Hypin ja pyörin heidän kanssaan, ja tunsin osaavani lentää. Pyörin, pyörin ja pyörin ympäri, kunnes tajusin olevani ainoa koko metsässä.

Palkintoina saattoi olla jopa iankaikkinen elämä ja häviäjille kuolema. Pimeä metsä kontekstoitui täydenkuun juhlaan tai auringonpimennyksen maagiseen hetkeen.

Tarinoiden otsikointi ”kilpailuksi” liittyi alkuperäiseen tutkimusaiheeseeni, aggressioon. Halusin vielä ”viime metreillä” kerätä tietoa myös tästä voimakkaasta affektista ja sen vaikutuskentästä. Monissa tarinoissa kilpailua käytiinkin hyvin tosissaan ja voittajat palkittiin ruhtinaallisesti ja häviäjät saivat kokea kovia – jopa kuoleman. Itse asiassa varsin monessa tarinassa todetaan tylysti, että kaikki häviäjät tuhottiin.

Oppilaiden kuvitteelliset tarinat toimivat tavallaan ”reflektiona” nykytaiteen työpajaan, mutta itse asiassa kyseessä on uudenlaisen työpajan tuottamista. Käsittelen näitä tarinoita nykytaiteen *mytopoeettisuus*-käsitteen kautta nimenmaan O’Sullivanin muotoilun pohjalta (Ks. kappale Nykytaide abstraktina koneena). Tässä tutkimuksessa päälinjana kulkee affektiivis-materiaalinen rekisteri korostaen taiteen ei-signifioivaa ja ei-representationaalista ulottuvuutta. Massumi puhuu sellaisten työkalujen

etsimisestä, joilla saadaan materiaalisuudesta ja kokemisen ei-signifioivasta puolesta ajateltavia.[441] O'Sullivan huomauttaa kuitenkin, ettei näitä linjoja voi täysin erottaa toisistaan – molemmat, siis representationaalinen, diskursiivinen kuin affektis-materiaalinenkin, toimivat asemalaitureina toisilleen.[442] Itse asiassa, hän toteaakin Deleuzen rajoittuneeksi tässä suhteessa, taidenäkemyksessään. Deleuze nimittäin keskittyy paljolti maalaustaiteeseen ja erityisesti abstraktiin maalaukseen, unohtaen kuvataiteen narratiiviset, nykytaiteelliset puolet.[443] Voimme kuitenkin löytää avaimia nykytaiteen, laajennetun visuaalisen taiteen, tulkintaa hänen kirjallisuuteen ja elokuvaan liittyvistä kirjoituksistaan. Mythopoiesis liittyy maailman imaginatiiviseen transformaatioon fiktion kautta. Nykytaideteoksissa esiintyy aivan uudenlaisia myyttejä, joilla ei ole aiempaa historiaa. O'Sullivan huomauttaa myös, että todellisuutemme on jo aina tietynlainen rakennelma myyttirakennelma edellä mainitulla tavalla. Taide toimii kahdella tasolla: se katsoo meitä tähän maailmaan jossa elämme, mutta myös toiseen maailmaan, joka on outo.[444] Mytopoietiikan kysymys on: Miten irrottautua olemassa olevista myyteistä ja tehdä omia? Kuinka riisua naamio tai näyttää Francis Baconin tavoin lihan hermostollinen liike? ”How to unmake face”?[445]

O'Sullivanin mukaan tämä on pitkälle koko nykytaiteellisen tuottamisen nykyinen mieli: idiosynkraattisten arkistojen ja varastojen luominen sekä vaihtoehtoisten narratiivien ja mytologioiden luominen ”petturi-profeettojen” myötä.[446] Se kutsuu ihmisiä, yleisöjä luokseen olemaan ja tulemaan, transformoitumaan. Tämä on myös taiteen eettinen ja poliittinen funktio; taide hyödyntää nyt olemassa olevia varantoja siirtääkseen ne tulevaisuuteen, ylittääkseen nykyisyyden ja muotoillakseen tulevaisuuden yleisöjä ja kollektiiveja.[447] Tässä mielessä taide ei ole koskaan vanhaa. Ja toisin sanoen, kaikki kohtaamamme taide on nykytaidetta. Tämä ei niinkään ole utopiaa kuin *fabulaatiota*; tämä fiktiotuotanto on juuri taiteen mytopoettinen ulottuvuus. Myytti (vaikkakin uudistettu, kierrätetty tai muutoin muunneltu)

441 Tiainen 2007.

442 O'Sullivan 2006, 144.

443 Ibid. Deleuze ja Guattari mainitsevat kuitenkin käsitetaiteen, mutta kriittisesti: ”päästäänkö aistimukseen tai käsitteeseenkään”, Deleuze&Guattari 1993, 201.

444 O'Sullivan 2010.

445 O'Sullivan 2006, 150. Tässä viitataan myös *faciality*n käsitteeseen, joka lähenee representataatiota ja figuraatiota.

446 Ibid.

447 Ibid., 146.

tarjoaa vaihtoehtoisen perspektiivin ja toisen aika-paikan.[448] O'Sullivan viittaa myös Henri Bergsonin jaotteluun taiteen kahdesta funktiosta: tarinankerrontaan eli fabulaatioon sekä aitoon luovuuteen tai "tunteisiin vetoavaan taiteeseen".[449] Näistä ensin mainittu on signifioivaa ja jälkimainittu asignifioivaa potentiaalisuutta. Suurin osa (ellei kaikki) taide koostu näistä molemmista tasoista, jotka muodostavat kompleksisia sommittumia.

Mytopoieettisuus, tai myytti-konstruktio, on myös vasta-tiedon (*counter-knowledge*) muoto. O'Sullivan mainitsee esimerkkinä Asger Jornin teoksen *Open creation and its enemies* vuodelta 1960, jonka Jorn kirjoitti ollessaan kansainvälisten situationistien kanssa yhteistyössä. Teoksessaan hän luo vaihtoehtoista tieteellistä systeemiä, joka käyttää mm. matematiikkaa, geometriaa, lettrismiä, uskonnonfilosofiaa ja mystiikkaa (teosofiaa). Vastaavanlaista pyrkimystä edustaa mm. Paul Kleen *Pedagoginen luonnoskirja* (1925), jossa maalausalustan esteettiset voimat yhdistyvät geografisiin ja kosmisiin voimiin ja ulottuvuuksiin tietynlaisen animisminkin hengessä. Tähän voi liittää myös Alfred Jarryn patafysiikan, eräänlaisen tieteen travestian, joka ylittää fysiikan, mutta myös metafysiikan. Jarry nauraa porvaristolle, mutta myös vakavalle tieteelle luoden omaa käsitteistöään. Vaikka hänen tieteensä voidaan lukea pseudo-tieteeksi, ei se tekisi oikeutta sen taiteellisille ansioille uutena, luovana, hauskana ja kriittisenä tiedenäkemyksenä. [450] Tämän kaltaista lähestymistapaa voidaan kuvata myös taiteellisen ajattelun käsitteen kautta.[451]

Vasta-aktualisaatiossa puolestaan avautuu uusia mahdollisuuksia sille mikä on tai oli.[452] Pedagoginen dokumentaatio purkautuu luovana oppimistapahtumisen aktualisaationa, "materialisoituna" eteemme. Eräs tällainen avautumissuunta on juuri kehollinen oppiminen sekä sen keholliset heijastukset, tuntemukset, intensiteetin, analyysiin. Vasta-aktualisaatio merkitsee juuri vastakkaiseen suuntaan lukemisen mahdollisuutta tai näkökulman vaihtamista dokumentin avaamiseen, toisin lukemisen avulla tehtyyn transformaatioon.[453] Tämä avaa uusia kysymyksiä ja yllättäviä

448 Ibid., 145.

449 Ibid., 47. Deleuze 1988, 134–5. "Emotive art".

450 "the science of imaginary solutions, which symbolically attributes the properties of objects, described by their virtuality, to their lineaments". Alfred Jarry 1996.

451 Esim. Juha Varto: Taiteellisesta ajattelemisesta. *Synnyt 3/2008*.

452 Lenz Taguchi 2010, 98.

453 Lenz Taguchi itse käyttää tästä esimerkkiä, jossa hänen eräässä opetuskokeilussaan matematiikan opetusta lähestyttiinkin esteettisestä näkökulmasta. LenzTaguchi 2010, 127–133.

tulkintoja, joita perinteinen reflektio ei välttämättä kykene tuottamaan. Tietysti mytopoieettisuuttakin voisi pitää vasta-aktualisaationa jo sinällään.

O'Sullivanin nykytaidekonseptiossa mainitaan myös minoriteettikirjallisuus eräänä keskeisenä toiminnan tapana. Valkonaamio-tekstejä voisi luonnehtia myös tämän käsitteen läpinähtyinä. Kuten edellä totesin, vähemmistöksi-tulevia nykytaiteen "kieliä" voivat olla myös feministinen ja postkolonialistinen taide, dada, *outsider art*, jotka asettuvat kansainvälistä tyyliä, modernismia vastaan "änkyttävinä taidekäytäntöinä", eli hallitsevaa "enemmistön" virallista ja yleisesti hyväksyttyä tyyliä kohtaan.[454] Mielestäni nykytaiteen työpajan oppilaiden tarinnat ovat jonkinlaista *outsider artia*, ITE-taidetta. Ne ehdottomasti nousevat marginaalista eikä niillä ole enemmistön luottamusta takanaan. Ne ovat pienen kuvataidekoulun pienen työpajan tuotosta, perifeerisestä Suomesta, latomeren keskeltä. Tästä huolimatta ne linkittyvät massamedian teksteihin, visuaalisen kulttuurin massatuotantoihin, viihdekapitalismiin, mutta niihin ujuttuu outoa änkytystä. Valkonaamiotarinat kutovat itseensä nykytaidetyöpajan elinkaaren, affekteineen ja materiaalimuodosteineen, teosmuotoineen ja ideoineen. Tämä yhdistelmä tekee niistä mielenkiintoisia ja omituisia.

Kilpailutilanteet joita kehot kohtaavat tarinoissa saavat ne ryömimään, pyörimään, tanssimaan, harhailemaan pimeissä kartanoissa, syömään "painonsa verran chiliä", kiipeämäänn puuhun, kohtaamaan hirviöitä, laavaa, pimeässä loistavia kukkia ja hulluja olioita. Tämä kaikki vaatii suunnatonta rohkeutta. O'Sullivan puhuukin tässä yhteydessä avantgarde-taiteen pyrkimyksestä yhdistää taide takaisin elämään. Tämä liittyy rihmastollisuuteen eli yleiseen "linkittyneisyyden" periaatteeseen.[455] Vähemmistön kirjallisuus eli nykytaiteen uusi muoto deterritorialisoi taidetta. Se nostaa esiin uusia teosmuotoja. Valkonaamio-tarinat ovat varsinaisten valkoisten naamioiden tapaan proteeseja, jotka ovat kasvaneet kokemuksista ja ideoista ja jotka suuntautuvat virtuaaliseen, jota ei vielä ole täysin koettu kehossa ja ajassa ja avaruudessa, ulkoisuudessa.

Minoriteettikirjallisuus on myös poliittista, mutta ei sanan tavanomaisessa, molaarisessa mielessä. Se yhdistää elämän eri aspekteja toisiinsa, kuten individuaaliseen tai sosiaaliseen, mutta myös ei-inhimilliseen. Valkonaamio-tarinat yhdistävät kilpailuasetelmat valta-asetelmiin, joissa alaiset ja "isännät" kamppailevat. Olivatpa "isännät" haltijioita, kuninkaita, tappajarobotteja, velhoja, tai ärsyttäviä luokkatovereita. O'Sullivan huomauttaa myös, että usein tällainen minoriteettikirjallisuus/taide on myös yllättävän "populaaria". Tämä pätee myös oppilaiden teksteihin. Tässä hän esittää kaksi esimerkkiä:

454 O'Sullivan 2006, 71–72.

455 Englannin kielen sana *connectivity* toki kääntyy yhdistettävyydeski tai yhdistyneisyydeksi, mutta linkki on mielestäni tämän päivän internetin termi ja arkipäiväämme hallitseva yhdistymisen funktio.

graffitin ja punkin. Uusien taidemuotojen noustessa esiin, myös vanhat jähmetyvät kaavoihinsa. Minoriteetin taide on juuri se, joka deterritorialisoi ja avaa uuden maiseman toiminnalle.[456]

Tanssin transformaatio

> Olipa kerran suuri ja valtava metsä, joka sijaitsi kaukana muusta elävästä. Metsässä asusti kummallisia hahmoja, joilla oli mustat kaavut ja päässään valkoiset naamiot. He kutsuivat itseään valkonaamioiksi ja heidän suurta metsää kutsuttiin valkonaamioiden maaksi.
>
> Joka kymmenes vuosi, auringon pimennyksen aikaan, tuli valita uusi hallitsija valkonaamioiden maalle. Ehdokkaat esittivät tanssin, jonka perusteella kansalaiset valitsivat parhaan tanssijan. Voittajasta tuli uusi hallitsija ja häviäjät heitettiin kuoleman kuiluun. Sinä vuonna ehdokkaita oli kolme: Fredrig, Lucia ja Merlin. Lucia pyörähteli ja tanssi sulavasti. Fredrig teki miimikkomaisia eleitä, kuten käveli näkymätöntä seinään vasten.
>
> Merlin taas otti ystävänsä mukaan tanssiin. Tanssiliikkeet kuvastivat rakkautta ja myös läheisen kuolemaa. Valkonaamiot eivät pystyneet ilmaisemaan itseään ilmein ja tunteenosoituksetkin olivat vähäisiä. Kukaan ei ollut koskaan nähnyt niin tunteikasta esitystä. Merlinistä tuli uusi hallitsija ja häviäjätkin saivat elää, sillä valkonaamiot ymmärsivät kuoleman kamaluuden.[457]

A:n tarina lyhykäisyydessään ja selkeydessään kuvastaa paljon tarinoiden yleistä myyttistäkin rakennetta. Se on sadunomainen ehkä juuri vanhojen klassisten satujen tyyliin. Nimiluettelon Merlin viittaa heti tiettyyn kuningas Arthurin tarinaan velho Merlinistä 600-luvulta, jossa esiintyvät kuuluisat pyöreän pöydän ritarit ja Graalin malja. Mutta A:n tarina saattaa löytää kosketuspintaa myös televisioyhtiö BBC:n 2008 alkaneesta fantasiadraamasarjasta *Merlin*. Mielenkiintoista yllä olevassa tarinassa on myös kilpailun luonne: kyseessä on *tanssi*kilpailu. Ja vieläpä hyvin monipuolinen, hieman kuten talent-kilpailut tv:ssä, lajeja löytyi mimiikasta ja puhtaaseen tanssi-ilmaisuun, *sulavuuteen*.

Kuitenkin ratkaisevan käänteen suorittaa Merlin, joka ottaa tanssiinsa mukaan muitakin. Ystävänsä. Tanssiliikkeet kuvastavat rakkautta eli kyseessä on varsin herkkä, mutta voimakas affektiivinen rekisteri. Tämän lisäksi

456 O'Sullivan 2006, 70–75.

457 A:n tarina tehtävään *Valkonaamioiden outo kilpailu pimeässä metsässä.*

tanssi kuvastaa ”läheisen kuolemaa”. Siis rakkauden ja kuoleman tanssi! A on kuitenkin tarkkanäköinen tarinassaan ja mainitsee tanssin erityisluonteen: valkonaamioiden läpi ei näe ilmeitä eikä ” muita tunteenilmauksia”. Jäljelle jää siis vain keho kaikessa ilmaisuvoimassaan.

A:n tarinassa valkonaamioiden vuosittainen auringon pimennyksen juhla, hallitsijan vallanvaihto, muuttuu radikaalisti tradition katketessa ja transformoituessa. Nimenomaan valkonaamiot ovat tähän syynä ja vaikutuksena. Tradition mukaan auringon pimennyksen tanssijuhla oli kaikkea muuta kuin Prinsessa Ruususen tai Tuhkimon tanssiaiset linnassa. Tanssijuhlassa tiivistyi hallinnon äärimmäinen valta: häviäjät heitettiin kuoleman kuiluun. Tämän päätöksen tekivät kuitenkin kansalaiset. Ikään kuin demokratian viitassa salakuljetettiin järjetöntä väkivaltaa ja kuitenkin itse hallitsijan valinta toteutettiin mitä kauneimmalla tavalla: tanssimalla. Valkonaamiot eivät pystyneet kunnolla ilmaisemaan itseään ja tunteitaan, joten he olivat ehkä syyllistyneet tähän julmuuteen tästä syystä. Tällä kertaa kuitenkin Merlin, kuningas-maagikko, tanssii maagisen tanssin, niin tunteellisen, että se muuttaa koko hallinnon uudeksi. Merlinin tanssissa yhdistyi rakkaus ystävien kesken, mutta myös kuoleman läsnäolo. Merlin oli menettänyt läheisen kuolemalle, mutta hän tarttui olemassa oleviin mahdollisuuksiinsa, ystäviinsä.

A:n tarina tiivistää myös Deleuzen erään toisen taiteen määritelmän ja toimintatavan: taide on vastustusta: olla kuolemaa (orjuutta, pahamaineisuutta, häpeää) vastaan.[458] Valkonaamioiden tanssi muuttaa eräällä tietyllä kerralla koko tradition täysin uudeksi: armo käy oikeudesta, häviäjät saavat elää, hallitsija vaihtuu väkivallattomasti vaikkakin pitää valtionsa pystyssä keskeisperspektiivissä. Valtapositiot muuttuvat voiman, affektiivisen energian kautta.

Valkonaamion merkitys paljastuu kehon haltuunottona. Se aktivoi koko kehon ilmaisuun, sillä pienet ilmeet ja kasvonliikkeet tai katse ei pysty kertomaan tavanomaista viestiään tai satunnaista mikroilmeikkyyttä. Valkonaamiot ovat tässä tapauksessa kansa tai heimo, jolla on maagikko-kuningas, joka tanssin voimalla pääsee valtaan. Tarina toimii selkeän affektiivisen kulttuurituotannon esimerkkinä. Ei tanssin sulavuus tai taidokkuus mimiikan avulla riitä pelastamaan kansaa. Siihen tarvitaan affektiivinen transformaatio, joka uudistaa koko heimon tulemistensa kautta. Näin koittaa uusi aika ja uusi maa.

A:n tarina on perinteisemmin myytteihin kytkeytyvä, onhan paikalla mm. Merlin ja Lucia. Se on suorastaan sadunomainen. En ole varma kuinka mytopoeettisena sitä voi pitää nykytaiteen näkökulmasta, mutta sen avulla voi tarkastella työpajaa kehollisen ja affektiivisen ilmentymänä. Tanssillinen transformaatio tarinassa olisi mieluisaa liittää Krouvin epä-

458 Deleuze 1995, 174.

diskon performanssikokeiluun. Ainakin pohtia ennalta suunnittelemattomien improvisaatioiden merkitystä kuvataideopetuksessa. Niiden valtapositioiden muureja murtavasta vaikutuksesta. Kykenivätkö valkonaamiot sittenkin irtaantumaan omista rajoittavista egoistaan marssiessaan kuvataidekoululta Kirjaston kautta Krouvin hämärään, hiljaiseen ”pimeään metsään”, sileään tilaan vailla päämääriä, tehtävänantoja, suorituksia ja arviointeja nopeiden liikkeiden uusia yhteyksiä synnyttävään voimakenttään – kollektiivisena olentona, laumana? Toteutuiko Krouvissa affektiivinen transformaatio, lupaus uudesta ajasta ja maasta?

Hanna Väätäisen mukaan improvisoiva tanssija toimii hypertietoisena erilaisten relaatioiden suhteen. Tässä hän tukeutuu Susan Leigh Fosterin analyysiin tanssi-improvisaatiosta. Tanssija tiedostaa tanssijoiden keskinäisiä suhteita, mutta myös fragmenttien ja kokonaisuuden välisiä suhteita, lähimenneisyyden ja nykyisyyden suhteita, hän sekä vie että seuraa. Deleuzen ja Guattarin mukaan affekteista voidaan saada kiinni juuri pyrkimällä dualismien väliseen tilaan. Affektit ovat tulemisia ja ne tapahtuvat molekulaarisella tasolla, jolloin tietoisuus ei ehdi mukaan vaan seuraa perässä, jälkikäteen. Tulemiset vaativat asettumista jonkin kolmannen tekijän kanssa suhteeseen. Esimerkiksi työpajamme performanssiosiossa asettauduimme valkoisen naamion kanssa yhteyteen, sommittumaan ja tästä seurasi performanssiksi-tuleminen. Meistä tuli myös valkonaamioiden joukko, jonkinlainen monikasvoinen vaeltava hirviö. Ilmeetön, monistettu, persoonaton. Affekti merkitsee myös antautua toisten (materiaalien, affektien, subjektiviteettien, kehojen, myös ei-inhimillisten) tuottamille vaikutuksille, intensiteeteille, mutta myös lähettää ”omia” intensiteettejä eteenpäin.[459]

Myrkyllinen makea ja veriset kyyneleet

Miten yhdistää tarinaan kaksi näin erilaista aistimusta kuin veriset kyyneleet ja makeat donitsit? G:n kohdalla näistä aineksista nousee aistimus/affektiblokki tarinan kudelmasta. Sen käänteet ja voimavirtaukset ovat merkityksellisiä nykytaidetyöpajan uudelleen luennan kannalta.

> Tyhjä, pimeä metsäaukio. Yhtäkkiä se ei olekaan tyhjä. Pienen metsäaukion reinoille ilmestyy valkeita naamioita. Ne saapuvat metsästä kuin hiipien. Naisia, miehiä, lapsia. Jokaisen naamio on täysin samanlainen. Tyhjyyttään ammottavat silmät, ja pienet reiät nenälle ja suulle. Valkonaamiot kokoontuvat pienen pöydän ääreen. Hetkinen, pöydän? Eikö metsäaukio ollutkaan tyhjä?

459 Väätäinen 2007.

Valkonaamioiden joukosta erkaantuu muutama. Nämä muutamat asettuvat pöydän toiselle puolelle, ja nappaavat pöydältä pienen pussin. Valkonaamiot siirtyvät kauemmas toisistaan, ja avaavat pussit. Kamalan makea tuoksu nousee ilmaan, kun valkonaamiot ottavat donitsit käsiinsä. Katsojajoukko pakenee muutaman metrin kauemmas, sillä haju on niin kamala.

Pikkuhiljaa donitsia pitelevien valkonaamioiden silmänrei'istä alkaa valua jotain punaista. Verta? Valkonaamiot pudistelevat päitään, ja muutamat luovuttavat siltä seisomalta heittäen donitsinsa niin kauas, kuin vain ikinä jaksavat. Pienenpieni porukka jää kuitenkin sinnittelemään donitsit käsissään. Nuori valkonaamiotyttö yrittää syödä donitsia, mutta donitsi ei mahdu tytön suuaukosta. Tyttö päästää valittavan äänen, ja jää odottamaan. Hitaasti muutkin ymmärtävät, ettei kilpailussa ole järkeä. Ei valkonaamio voi syödä donitsia.

Lopuksi jäljellä on vain kaksi kilpailijaa, valkonaamiotyttö ja hieman nuorempi valkonaamiopoika. Nämä katsovat toisiinsa, näkemättä mitään. Yhtä aikaa he heittävät donitsit kauas pois, ja katoavat metsään. Katsojat häviävät aivan yhtä nopeasti.

Kilpailu päättyi. Voittajatta.

Tämän tarinan yllättävät käänteet ja aistimusvoimaiset tilanteet ja värähtelyt kertovat mielenkiintoista tarinaa työpajastamme. G loihtii tarinaansa esiin kokeiluna ja tapahtumisena, joka etenee itsessään omista voimistaan. Aukio on tyhjä aluksi (paperiarkki/luminen hanki metsässä/valkoinen naamio), mutta yhtäkkiä se täyttyy asioista, jotka vaikuttavat toisiinsa. Tyhjyys "ammottaa" silminä, jotka eivät näe. Näiden asioiden signaalit toimivat magneetteina, jotka virittävät affektiivisten virtausten kentän. Mielenkiintoista on valkonaamioiden kuvaus: "tyhjyyttään ammottavat silmät, ja pienet reiät nenälle ja suulle". Tyhjyyttään ammottavat silmät voisi liittää pimeän metsän sileään tilaan (*smooth space*), jossa näkeminen on estetty tai tehty ei-hallitsevaksi haltuunoton tavaksi. Sileää tilaa hallitsee juuri haptisuus ja yksityiskohtainen, lähinäkeminen (ei kokonaisuuksien silmäily). Haptisuudesta G:n tarinan kuvituksessa kertoo se, että tyttö ja poika pitelevät donitseja käsissään kykenemättä syömään niitä. Valkoinen naamio siis kätkee ikään kuin koko näkemisen kentän, vaikka se vain rajoittaa sitä. Lisäksi naamio heikentää hengittämistä pienillä nenärei'illä ja syöminen – kuten G:n tarina todistaa – estyy täysin.

Valkoisen naamion haarniska, estetty ja hankaloitettu näkemisen, hengittämisen ja syömisen kokeminen avaa kehon kapasiteettia toimia muulla tavoin. Atte Oksanen toteaakin, ettei subjektilla ole aikaa enää reflektioon vaan hänen on toimittava paremminkin refleksiensä avulla nyky-

yhteiskunnassa; kontrolli menee ihon alle aivokudoksen sopukoihin saakka ja kytkeytyy kaikkeen ruumiilliseen aistitoimintaan”.[460]

460 Oksanen 2006, 83.

Tämä on juuri affektin toimintakentää, haptista eli sileää tilaa.[461] G:n tarinassa haju onkin se läpitunkeva voima, joka saa valkonaamioiden silmät vuotamaan verta. Ikään kuin ällöttävän makeista leivonnaisista erittyisi, jotakin myrkkykaasua. Eräs poimutus, jonka tarinasta voisi lukea (diskursiivisena) on leivonnaisten suuri kalorimäärä, joka viittaa lihomiseen, joka puolestaan kammottaviin visuaalisiin kokemuksiin vääristyneestä kehosta ja tämän kokemuksen raadollisuuteen siinä asteessa, että silmät vuotavat verta. Nuorten naisten ulkonäköpaineet ovat todellisuutta ja poimuttuvat bulimian/anoreksian ilmiöihin. Kyse on ehkä ennen muuta visuaalisen kulttuurin ja somemaailman ähkyilmiöstä. Näitä Deleuze-Guattari lähestyvät elimettömän ruumiin käsitteellä, jossa keho epäorganisoituu uuteen variaatioon, syömisaukosta tulee ulostamisaukko.

Toinen on tietysti seksuaalinen-oraalinen. Donitsin tunkeminen liian pienestä aukosta sisään (”donitsi ei mahdu tytön suuaukosta”) on toki penetroivaa, ja sen tuottama tuska herättää äänihuuletkin: ”Tyttö päästää valittavan äänen, ja jää odottamaan”. Tässäkin halu tuottaa puutteen – ei päinvastoin, kuten psykoanalyysissa. Kohta kilpailu todetaankin (sensuroidusti?) päättyneeksi, järjettömänä. Tyttö ja poika kohtaavat, mutta näkemättä toisiaan ja kohta jo katoavatkin.

G:n tarinan affektiivinen luonne ilmenee sen affektien sommitelmassa: valkonaamiot ja outojen donitsien hajuefekti, joka tuottaa veriset silmät. Tämän lisäksi syömisen mahdottomuus ja ahdistus/kärsimys, sokaistuminen. Tämä tarina on selkeän mytopoeettinen mielestäni. Se ei asetu mukavasti vanhojen myyttien rauhoittavaan nostalgisoituun, rytmiin, narratiivien selkeyteen ja intentioon. G:n tarina liikkuu kyllä myyttisellä alueella myrkyllisen syötävän äärellä, mutta vaikka myrkytyksestä seuraa sokaistuminen, ei se johda hybrikseen eikä varsinaisesti resignaatioon, sillä loppu jää oikeastaan hyvin auki katoamisineen. Henkilöt ovat nimettömiä, keitä tahansa. Samoin valkonaamiot pimeässä metsässä saa varsin yllättävän tulkinnan ja ruumiillisen käänteen (voisiko sanoa tässä, että keho muuttu kieleksi). Eve Sedgwickin mukaan – Judith Butleria mukaellen – performatiivisuus onkin kaikkein performatiivisinta itse asiassa juuri silloin kun se on kaikkein vähiten eksplisiittistä: silloin kun se ei käytä sanoja lainkaan.[462] Valkonaamiotyttö ja -poika eivät puhu lainkaan keskenään. Silti paljon tapahtuu ja hyvin dramaattisella, performatiivisella tavalla. Erityisen merkittävää ovat verta valuvat silmät, sikäli kun kyseessä on veren valuminen. G kuittaa asian vihjailulla ”[v]erta?” Eikä hän lähde selittelemään punaisen aineen koostumusta. Ilman mytopoeettista tehtävänantoa, ei tällaista teosta G:lta olisi välttämättä nähty. Asiaan varmasti vaikutti myös se, että

461 Deleuze&Guattari 2004, 543-544.

462 Sedgwick 2003, 5-6.

sen sai toteuttaa kaikessa rauhassa kotona, ilman ryhmää ja videokameraa tai opettajan kontrolloivaa katsetta. G:n tarinassa jo tutuksi muuttunut (kokemuksen narratiiveihin suhteutunut) työpaja muuttuu jälleen oudoksi, hämmentäväksi, unenomaiseksi, ahdistavaksikin ja avoimeksi tapahtumiseksi.

Oksanen on huomauttanut, että lasten ja nuorten elämää hallitsee nykyään kuluttamisen ohella kilpailu. Tommi Hoikkala ja Petri Paju ovat puhuneet puolestaan yksilöllisen pakkovalinnan sukupolvesta, joka suorittaa pakkovalintoja, erikoistuttava ja tiedettävä, mitä on osattava. Frank Furedi kärjistää tilanteen ”skitsofreeniseksi epämääräisten ja epävarmojen ja muuttuvien vaatimusten” tilanteeksi.[463] Oksanen puhuu myös haavautuvasta kulttuurista (muotoillen ajatuksiaan Seltzerin *wound culture* -käsitteestä), jossa olemme jatkuvasti aukirevittyjen haavojen (kr. trauma) ja ruumiiden väkivallan keskellä, sekä viihteessä että uutisvirrassa. Julkinen spektaakkeli keskittyy ”hirmutyönäyttelyksi”, jossa haavoja ei yritetäkään kuroa umpeen. Pahuutta ei kyetä mentalisoimaan. Jukka Sihvosen mukaan median väkivaltaiset kuolemat ja haavat toimivat kuitenkin affektiivsina pysäyttäjinä nopeatempoisen maailman keskellä. Toki tällaisella haavautuvalla kulttuurilla on pitkä historia, jo muinaiset roomalaiset harrastivat *teatrum mundi* -väkivaltateatteria, jossa ”teatteri” sana ei enää toimi representaation välineenä.[464]

Aavejahti

T:n kertomus on nimeltään Haamujahti. Siinä esiintyvät henkilöt esitellään erillisellä liitteellä. Henkilöt ovat: Rebecca, Theodore (kissa), Vanilla, Birdie ja Kartanon Haamu (Jones, pieni valkoinen haamu) sekä Haamu, jota Rebecca ja Vanilla jahtaavat. Mielenkiintoiseksi T:n tarinan tekee henkilö Birdie, joka muistuttaa ainakin erehdyttävän paljon performanssien yhteydessä esiintynyttä Lintunaista. Kaikilla on valkoiset naamiot eikä sen vuoksi silmiä lainkaan. Rebecalla on housut ja paita, jossa valkoinen naamio ja teksti ”Scream”. Vanillalla puolestaan pitkä iltapuku, jonka rinnan kohdalla teksti ”ufo” ja ulkoavaruuden olentoa muistuttavan olennon pää. Birdiellä on siivet, linnun jalat, hame, kaulus, puolinaamio (jossa nokka kuten Lintunaisella) sekä jonkinlainen pörröinen hatuke.

463 Ibid., 87.

464 Oksanen 2006, 80–82. Kirby Farrell puhuu vieläpä ”post-traumaattisesta kulttuurista”.

”Hei haloo, kuka valopää laittoi liimaa voileivälleni?”

Vanilla kääntyi huutajan suuntaan. Rebecca tömisteli puiden seasta hiljaiseen ja pimeään aukioon, jossa olevalla kannolla Vanilla istui. Vanilla sanoi: ”Kysy Birdieltä”

Birdie kääntyi katsomaan. Ero Vanillaan oli se, että Birdie roikkui aukion keskellä olevassa puussa. Birdie on linnun ja naisen risteytys.

”Kruu?” hän kysyi. Rebecca mulkaisi Vanillaa vihaisesti.

”Tiedän että se olit sinä, Vanilla”. Vanilla punehtui.

”Enkä ollut!” Birdie kuuli kahinaa korkeammalta. Hän katsoi ylös, muttei nähnyt mitään.

Oli liian pimeää. Birdie huomasi kuitenkin kiiluvat silmät, jotka hohtivat kuin timantit siellä pimeydessä. Vanilla ja Rebecca kuulivat Birdien rääkäisyn. Pieni harmaa kissa laskeutui ketterästi puusta. Birdie liisi siipiensä avulla ketterästi alas ja muksahti raskaasti maahan.

”Theodore!” Rebecca huusi. ”Missä sinä oikein olit?” Rebecca tuijotti kissaa, joka katseli yllättyneenä pimeään metsään. Myös maassa rähmällään oleva Birdie tuijottaa tapitti samaan paikkaan. Rebecca kääntyi katsomaan samaan suuntaan.

Siellä oli tumma hahmo, jolla oli valkoinen naamio! Rebecca läimäisi Vanillaa takaraivoon.

”Aih! Mitä sinä...” Vanilla hiljeni heti, kun näki hahmon. Hän kuiskasi: ”Vau! Haamu!”

Olento huomasi tuijottelijat ja pakeni.

Vanilla sanoi: ”Eikö olisi ihanaa tutustua haamuun lähemmin?”

Rebecca ja Vanilla tuijottelivat toistensa valkoisia kasvoja. Rebecca totesi: ”Hmm. Miksi ei?”

Vanilla ja Rebecca päättivät kilpailla siitä, kumpi saa ensin haamun kiikkiin.

”Voittaja saa viikon karkit!”, Vanilla hihkaisi. Rebecca mutisi siihen: ”Ja häviäjä maksaa”.

Rebecca lähti samaan suuntaa mihin haamukin (kissansa Theodoren, taskulampun ja voileipien kera) ja sen sijaan Vanilla lähti vastakkaiseen suuntaanBirdien, lyhdyn ja eväslaatikon kanssa. Pari tuntia myöhemmin Vanilla hipsi hiljaa lyhty ja eväslaatikko käsissään kohti autiota mökkiä. Birdie kurkki aina välillä olkansa yli levottomana. Joku naputti Vanillan olkapäätä. Vanilla kääntyi ja kuiskasi pimeyteen: ”Kuka siellä?” Birdie oli hiljaa ja meni mahdollisimman ääneti mökkiin. Vanilla juoksi Birdien perään.

Sillä välin Rebecca tihrusti pimeään. Hän huomasi Theodoren levottomuuden. Taskulampun keilassa näkyi vanha (ja lahonnut) kartano. Rebecca käveli ovelle ja painoi kahvaa. Ovi aukesi niristen. Theodore livahti ovesta sisälle vauhdikkaasti.

Vanilla oli tutkinut koko mökin eikä löytänyt mitään muuta kuin vanhan koristeellisen rasian. Birdie pysyi kauempana rasiasta aivan kuin pelkäisi sitä. Vanilla istahti mökissä olevalle tuolille. Se oli ainut tuoli, joka ei ollut lahonnut. Vanilla avasi eväsrasian. Rasiassa oli omena, mehupullo, suklaapatukka ja kaksi paahtoleipää. Vanilla antoi omenan Birdielle ja alkoi itse mutustella voileipää. Birdie oli syönyt omenan ja katseli rasiaa, jonka he löysivät mökistä. Se tärisi.

Rebecca hipsi käytäviä pitkin. Hän näki liikettä käytävän päässä.

”Vidoinkin!” Rebecca juoksi käytävän päähän. Ovi oli raollaan. Huoneesta kuului maukaisu ja heti sen perään parkaisu. Rebecca tuli nopeasti huoneeseen. Theodore maukaisi taas ja pieni valkoinen haamu leijui ahdistuneena kaapin päälle.

”Mitä pirua täällä tapahtuu?” Rebecca kysyi. ”Häädä tuo hirviö pois täältä!” haamu vinkaisi.

Rebecca sanoi: ”Voit tulla mukaani yhdelle aukiolle, joka on metsässä. Eikä Theodore pure, se on vain utelias.”

Haamu laskeutui kaapin päältä ja kuiskasi: ”En edes tunne sinua.” Rebecca vastasi: ”Ai niin. Nimeni on Rebecca.”

Haamu oli hetken hiljaa. Lopulta se kuiskasi: ”Jones.”

Rebecca meni aukiolle Theodore ja Jones perässään.

Kun he pääsivät aukiolle, he huomasivat Vanillan, joka piti tärisevää rasiaa sylissään. Rebecca esitteli Jonesin Vanillalle ja Birdielle. Vanilla kysyi Rebeccalta: ”Et kai ole syönyt leipiäsi vielä?” Rebecca mutisi. ”En. Miten niin?” Vanilla avasi rasian, ja sieltä ryömi esiin haamu, joka oli harmaa ja sillä oli valkoinen naamio. Rebecca antoi eväsleivät haamulle, joka söi ne ahnaasti.

Vanilla totesi: ”Nyt molemmat joutuu ostamaan toisilleen karkkia.”

Vanilla, Rebecca, Theodore ja Birdie sai kaksi uutta ystävää ja he tekivät yhdessä aina jotain kivaa.

T:n tarinan käänteissä ilmestyy paljon tuttuja asioita ja elementtejä nykytaidetyöpajastamme. Ensinnäkin Birdie-hahmo, lintu-nainen, linnuksituleminen on selkeästi kokemuksellista materiaalisuutta, vaikkakin saa nyt aivan uusia tulkintoja ja kehystyy, territorialisoituu tarinaan vielä enemmänkin lintuna, sillä se on nyt mahdollista! Hän leijuu, tai ”liitää siipiensä avulla alas ja muksahtaa raskaasti maahan”. Birdiessä on ollut myös Lintunaisena jonkinlainen kömpelyys tai ”rähmällään oleva” moodi. Birdie on linnun ja naisen risteytys, kuten T toteaa ja totesi jo aiemmin Lintunaisen yhteydessä.

Tämän lisäksi voileivät ja liima -assemblaasi tarinan aivan ensimmäisessä repliikissä, yhdistyy mielestäni juuri kuvataidekoulun työpajaan, jossa eväsleivät syödään paperien, värikynien, saksien, pahvien ja liimojen

asetelmassa, rykelmässä. Tämähän on juuri taidekoululle ominainen käytäntö, jota normaalin koulun yhteydessä ei ole. Eväillä onkin tarinassa ratkaiseva rooli. Omena, mehupullo, suklaapatukka ja voileivät kuuluvat taidekoulun oppilaiden suosikkieväsvalikoimaan. Eväät muodostavat tarinan oudompaan ulottuvuuteen, pimeään metsään haamuineen, turvallisen, kotoisan ja kehollisen tason.

Pimeän metsän kuvauksessa T on myös liikkunut toteutuneen työpajamme muistikuvissa. Pimeä ja hiljainen aukio oli juuri ensimmäisen visiittimme kokemus, kun kohtasimme pimeän metsän yhdessä ringissä. Samoin taskulamppu, joka puolestaan liittyy toiseen visiittimme. Katsoessaan syvälle pimeään metsään, tarinan henkilöt kohtaavat haamun. Haamu kuitenkin pakenee tätä kohtaamista. Rebecca, Vanilla, Theodore ja Birdie eivät kuitenkaan säikähdä haamua vaan kiinnostuvat siitä ja lähtevät sen perään. He halusivat metsästää haamun ja saada sen kiinni. Tämä oli pimeän metsän outo kilpailu Rebeccan ja Vanillan välillä. Molemmat suuntautuvat omille tahoilleen etsimään haamua. Vanilla joukkoineen autioon mökkiin ja Rebecca lahonneeseen kartanoon. Rebecca löytää kartanon huoneesta pienen valkoisen ja ahdistuneen haamun, Jonesin. Tämä lähtee esittelyjen jälkeen muitta mutkitta Rebeccan ja Theodore-kissan matkaan pimeän metsän aukiolle. Vanilla puolestaan löytää eväitä syödessään toisen rasian, koristeellisen ja tärisevän. Aukiolla, tavallaan ei-kenenkään-maalla, tämä mystinen rasia avataan, mutta Vanilla hämää Rebeccaa, väittäen sitä eväsrasiaksi. Koristeellisesta ja värähtelevästä rasiasta paljastuukin suuri, harmaa, valkonaamioinen haamu.

Tarinan perustunnelma on kepeän seikkailullinen, sanoisin ”viisikkomainen” eväineen ja haamujahteineen ja kartanoineen. Se on jäntevä kertomus oudon kohtaamisesta ja pelottomuudesta. Outo näyttäytyy varsin kiehtovalta. Pienen valkoisen haamun ja suuremman harmaan välille ei synny kitkaa tai kilpailua. Tyttöjen välillä sen sijaan on aggressiivisiakin sävyjä, esim. Rebecca ”läimäisee Vanillaa takaraivoon”, kun tämä ei tajua haamun hahmoa heti. Myös avauskohtauksessa ”Rebecca mulkaisee Vanillaa vihaisesti”, sillä Rebecca luulee tämän laittaneen liimaa hänen voileivälleen. Loppujaksosta päätellen tämä kaikki on vain ystävysten välistä nahistelua, sillä selvästi Rebecca, Vanilla, Birdie ja Theodore-kissa ovat hyviä ystävyksiä, jotka lisäksi ystävystyivät kahden haamunkin kanssa. Erilaisuudessa on voimaa, tuntuu kertomus väittävän.

Haamut tuntuvat linkittyvät intertekstuaalisesti *Scream*-elokuvien säikyttelykauhuun, jo kuvallisen vihjeen perusteella Rebeccan paidassa. Tunnelmakin on vähän samansuuntaista, vaikka tässä tapauksessa vähemmän väkivaltaista. *Scream*-elokuvissahan valkonaamio-hahmo on nimenomaan murhaaja, joka tuntuu tulevan epäloogisesti milloin mistäkin, elokuvan syntymekanismin, leikkauksen parodiana. Toisaalta Hayao Myazakin

animaatioelokuvan *Henkien kätkemän* hiljainen aave, näyttää hyvin paljon T:n Haamujahdin Haamulta.

Toisaalta T:n tarina linkittyy vielä lisää nykytaiteen työpajaan. Toinen kuvallinen vihje, jonka se antaa löytyy Vanillan paidasta: avaruusolennon pää. Tämä tyyppinen ”ufon asukas”, alien, löytyy nimittäin T:n pimeän metsän maalausnäyttelystä, puiden väliiin pingotetusta maalauksesta. Siinä avaruusolento on ottanut varsin ekologisen asenteen muistuttamalla planeettamme jäteongelmasta: ”Caution! No trash to the streets”. Tästä avautuukin suuri ja vaikuttava maisema posthumaaniin ahdinkoon planeettamme kohtalossa.

10
TULEVAISUUDEN LAKEUKSILLE

Tutkimus ryteikkövaelluksena

Tässä tutkimuksessa olen pyrkinyt lähestymään kuvataideopetusta ei-perinteisestä, affektiivis-materiaalisesta näkökulmasta. Toinen erityispiirre – taiteen perusopetuksen arkea tuntien – on nykytaidepainotteisuus, jolla tässä viittaan sekä taiteen performatiiviseen toimintaan käytäntönä, toimintana, esityksenä, mutta myös ympäristötaiteelliseen ja installaatiomaiseen työskenteleyyn, jossa keskeistä on ollut kohtaamiset, keskustelut, kokeminen itsessään ja ennen kaikkea eri tavalla kokeminen. Työpajan motto on ollut *tuttu muuttuu oudoksi – outo tutuksi*. Tämä on toiminut Ariadnen punaisena lankana labyrintissä tai oikeastaan rihmastossa (aivan kuten nyt tätä kirjoittaessani teksinkäsittelyohjelma punaa jokaisen sanan kuin virheellisenä, varoittavana, kohtalonomaisena), jollaisena kontrolliyhteiskunta nykyaikamme näkee. Media-, kommunikaatio- ja kulutusintensifioituneessa maailmassa yksilön on yhä vaikeampi löytää ”itseään” jatkuvien koodausten ja pika-identiteettien ja kulutushalujen seasta. Affektiivis-materiaalinen näkökulma voidaan ulottaa koko kontrolliyhteiskunnan sokkeloihin, mutta taiteeseen ja luovaan työskentelyyn liitettäessä, se tuottaa myös vapauttavia virtauksia kontrollin pakkopaidasta. Se tarjoaa mahdollisuuden uusiin maailmoihin, jotka ovat täysin reaalisia. Affektiivinen näkökulma avaa

näkymiä, tai pikemmin tuntumia, joissa outo avaa tuttuuden vierauteen, mutta samalla uuteen. Ne ovat kuin nyrjähdyksiä, halkeamia tai yllättäviä siirtymiä, joissa maailma avautuu uudelleen, ja juuri ei-inhimilliseen, materiaaliseen.

Tutkimusmatka ei ole ollut helppo (onko se koskaan?). Olen vaeltanut pimeissä metsissä, ryteiköissä, rämeillä, soilla, kallioilla ja vuoristomaisemassa, polkuja, puroja, metsäaukioita myöten. Kun olen selvinnyt yhdestä ryteiköstä, olen päässyt polkua myöten seuraavalle rämesuolle tarpomaan ja haukkomaan henkeäni. Olen kuunnellut, tunnustellut, tuntenut ja mykistynyt. Olen tehnyt karttaa. Rihmastohan muistuttaa karttaa, joka täytyy konstruoida ja joka on aina muunneltavissa, ja joka sisältää paon viivojen räjähdyksiä, poikkeamia, katveita. Toisinaan olen löytänyt metsälammen ja rauhoittunut ja levännyt, kunnes hetken päästä olen ollut jälleen hämärässä, tiheän oksiston täyttämässä viidakossa. Lakeuksillahan minä tämän tutkimuksen aloitin ja työpajaosion toteutinkin. Lakeudet ovat muuttuneet myös soiksi, nevoiksi ja majavien patojärjestelmiksi. Lakeudet ovat tasankoja, aukeita paikkoja, joissa näkee pitkälle. En oikeastaan koskaan kuitenkaan kokenut kulkevani tutkimuksellisesti lakeuksilla. Vain ehkä Kauhajokea miettiessäni, näin silmissäni lakeudet, kartat päällekkäin, pinottuina tuhansine reitteineen kulkea.

Edellä esitettyjen tutkimuslöydösten ja niiden affektianalyyttisten (skitsoanalyyttisten[465]) muodostelmien kautta valottuu nykytaiteen työpajamme moninaisuuden karttana. Pimeän metsän (joka hitaasti avautui hämäryyteen) pelottavuus ja kylmyys avautui laumassa-olemiselle, eläimeksi-tulemiselle ja tähtitaivaan kauneudelle, pimeäksi-metsäksi-tulemiselle. Opettajien puhe ei päässyt uurtamaan tilaa kontrolloivaksi, sillä olimme sopineet "hiljaisuuden menetelmästä". Täten syvensimme kokemisemme kuuluvuutta kehossamme. Tila alkoi silenemään. Eläimet ja olennot, joita pimeä metsä tuotti ja lahjoitti meille synkän kylmyytensä kätköistä, päätyivät takaisin pellavakankaille maalattuina kiedotuiksi puihin Männikköön. Jälleen otsalamppujen valossa, kuin yösuunnistajilla. Samalla intensiivinen pimeä metsä seurasi meitä myöhemminkin. Minä-karttojen käytävätilaan viritetyt minuudet avautuivat milloin marionettien valkonaamioiksi, milloin eläimeksi-tulemiselle metsissä, milloin eläimeksi-tulemiselle kodissa tai ystävien kesken. Tiikeriksi, enkeliksi, dinosaurukseksi. B-Lin ilmestys! Tyttöyden hiukkaset sokaisivat opettajatkin! Perfosukelluksessa luokkatila oli järjestetty eri tavalla kuin yleensä: valoja oli himmennetty, linnunlaulua soi taustalla aluksi, tarjolla oli välineitä, materiaaleja, työskentelypisteitä vapaalle

465 "RIHMASTOLLISUUS = SKITSOANALYYSI = STRATOANALYYSI = PRAGMATIIKKA = MIKROPOLITIIKKA = POPANALYYSI". Deleuze 1992, 45. Kapitaalit originaalin mukaan.

toiminnalle. Kasvomaalejakin oli tarjolla. Peruukkeja, glamour-vaatteita, naamioita. Musiikkia soitettiin ja kaikki olivat "rennosti", kuten päiväkirjatkin kertoivat. Ei tarvinnut puhua, ei avautua tai selittää omia tuntojaan, itseään terapeuttiseen tyyliin. Peilipallo valaisi sadoin pienin heijastuksin luokkaa. Vapautuminen ei käynyt helposti ja hetkessä, mutta tuotti pieniä avautumisia aluksi. Tutustuminen Krouviin hieman muunnetussa asussa, laittoi ehkä oppilaat liikkeeseen, vaikka hyvin passiiviselta näyttikin. Lopulta luokassa alkoi tapahtua: Lintunainen ja Kultanaamio alkoivat elää omaa elämäänsä. Samoin Hieno Rouva. Valkonaamiot täyttivät luokan, kadut ja Krouvin, kehot vääntelehtivät, marssivat, sommittuivat rykelmiksi, sommittumiksi, kurottivat lattialle ja omiin suuntiinsa. Valkonaamiot toistuivat toisissaan peilien tavoin. Valkonaamiot avasivat kehoja lisää oudolle, uudelle, jopa niin että verta valui niiden sokaistuneista silmistä. Diktaattorit vaihtuivat ja vallanjakoa käytiin ankarienkin kilpailujen myötä. Kauneuskilpailut paljastuivatkin eloonjäämiskamppailuiksi. Muurit murtuivat ja labyrinteista paljastui niin voimallista tanssia, että kuolemaantuomitutkin armahdettiin. Pimeän metsän syvyyksistä kohosi haamuja esiin, jotka saivat kaiken tuntumaan jännittävältä peliltä, mutta jossa kuitenkin oli leikin tuntu ja makeisten makeus.

Simon O'Sullivanin nykytaidedisposition valossa työpaja hahmottuu estetiikan, affektien, subjektiviteetin tuotannon, vähemmistöksi-tulemisen[466], virtuaalisen, tapahtumisen ja mytopoiesiksen avulla. Lopuksi O'Sullivan luonnostelee kahdeksannen komponentin, abstraktin koneen, jonka hän liittää Félix Guattarin kehittämään eettis-estetiikkaan (*ethico-aesthetics*). Sen myötä työpajassa löytyy itsetuotannon variaatioita ja tranformaatioita, joissa identiteetti ei ole hallitseva vaan avautuu uudeksi, monisyiseksi ja kompleksiseksi. Tätä avautumista ei pystytä paketoimaan kieleen täysin. Se on koettua, elettyä maailmassaolemista ja maailman-kanssa-tulemista. Taide tosin kykenee jäädyttämään affekteja teoksiinsa, josta ne on vastaanottajan, yleisöjen löydettävissä sulautumina ja uudelleen henkiinherätettyinä. Nämä ovat molekulaarisia tulemisia tavanomaisten kohtaamisten "alla".[467] Ne ovat myös siis representaation "alla", ulkopuolella (tai ehkä voisi sanoa representaatiota edeltäviä). O'Sullivan esittää myös, että on mahdollista – jos affekti tulkitaan nykyhetken kokemukseksi, hieman yksinkertaistaen – ettei meillä ikinä olekaan muuta kuin *kaikuja* affektista:"kind of echo, the representation, of affect".[468] Affektit annetaan kokemuksessa ja ne saavat kokemuksen tuntumaan joltakin. Affektit synnyttävät myös emootiot ja ideat, oivallukset. Ajattelu onkin kokeellisuutta, ajatuseksperimenttiä.

466 Tuleminen on tulemista-vähemmistöksi. Tämä ei perustu enemmistön ja vähemmistön kokoeroihin vaan siihen, että vähemmistöltä puuttuu olemisentavan malli.

467 Sullivan 2006, 43.

468 Ibid., 44.

Affektista voidaan oikeastaan vain kuvata sen aiheuttajia ja olosuhteita, jotka mahdollistavat sen.[469] Toisaalta affekti saa kaiken tuntumaan joltakin ja on siten kokemuksellinenkin ulottuvuus. Lopulta valkonaamio-tarinoissa tapahtuu eri asteisia molekulaarisia vallankumouksia, vallanvaihtoa ja uusien aikakausien alkuja.

Subjektiviteetin ekologia futuurissa

Kuten olen tutkimuksen alkuintrossa esittänyt, en suoranaisesti tutki kouluampumisten vaikutuksia, mutta tästä huolimatta liittyy kysymyksenasetteluni ja kontekstini niihin. Pyrin tutkimuksessani vielä lopuksi luonnostelemaan tulevaisuuden nykytaiteen työpajaa, jonka taustalla on ajatus globaaleista uhista nykyisessä kontrolliyhteiskunnan ajassa ja posthumaanissa ahdingossa. Mitä taidekasvatus voisi tehdä tällaisessa tilanteessa? Miten reagoida? Mitä annettavaa taidekasvatuksella voisi olla nykyisessä hyperkontrolloidussa, kulutusintensiivisessä ja uhkakuvia pursuavassa digitalisoituneessa maailmassa, joka on hukkumassa muovijätteisiin ja muuhun ekokatastrofiin? Tulevaisuuden nykytaiteen työpajan luonnos perustuu näille ajatuksille, paon viivoille, kokemuksiini ja kokemuksiimme Kauhajoen kuvataidekoulussa talvellä ja keväällä 2012. Oppilaiden ja Enisa-opettajan kokemukset, teokset, luonnokset, kokeilut, havainnot, tuntemukset, kehon liikkeet ja materian virta synnyttivät oman muotonsa, tyylinsä, joka on tunnistettavissa nykytaiteen työpajana. Myös työpajan jälkeiset fiktiivis-kokemukselliset mytopoiesis-tarinat, jatkavat työpajan tulevaisuusorientaatiota kohti jotakin uutta, jota vielä ei tullut. Se on suunnattu oppilaille, jotka eivät vielä ole tulleet.

Affekti on se yhdistävä linkki, joka näyttää muuttuvat kasvonsa, jatkuvan muodonmuutoksensa, kuten *Terminator*-elokuvan amorfinen metalliseos, josta sekunneissa kehkeytyi aina uusi (ei)humaani olento. Affektin ei tarvitse kuitenkaan merkitä pelkkää uhkaa, sehän vie elämänvoimaa pois meiltä. Affekti on mahdollinen tie affirmaatioon, elämän ilon voimistamiseen ja toimintakykyistämiseen. Se on myös intensiivistä elämän, materian ja elävän materian liikkeen kanssa uudeksi tulemista, luopumistakin jo ennalta tiedetystä, stereotyyppisestä, kaavojen ja normien kangistamasta olemisesta, subjektiviteetista (kasvoisuudesta). Ainakin tietyiksi, erityisiksi hetkiksi. Tällaisessa tulemisen tilassa ei tarvita sanallisia selityksiä, itsensä selittämistä tai järjen kontrollia. Kyse voi olla heittäytymisestä. Kehollisesta avautumisesta ilman sanoja. Sen jälkeen tapahtunutta toki voi analysoida tai suhteuttaa aiempaan kokemushorisonttiinsa.

469 Ibid.

Nykytaiteen työpajassa on ollut keskeistä muuntaa outoa tutuksi, ainakin tutummaksi ja tuttua, jo-tiedettyä oudoksi, ikään kuin etäännyttää sitä arkisuudestaan. Tähän olemme käyttäneet pimeän metsän kohtaamista hiljaa kylmässä seisten ja pimeyttä ja metsää kuunnellen, tunnustellen. Tämä on ollut antoisa lähtökohta affektiivisten territorioiden löytymiselle. Tätä voisi jatkaa. Tämän lisäksi pystytimme pimeään metsään maalausnäyttelyn suunnistajien otsalamppujen valossa. Tämä riehaannutti oppilaat täysin. Osasyynä saattoi olla videokameran jättäminen luokkaan. Mutta luulen että pelissä oli muutakin. Pimeä metsä, jo sinänsä tuttu pieni metsikkö kuvataidekoulun vieressä on oppilaille tuttu, mutta myös tilanteen toistaminen ja ikään kuin leiriytyminen pimeään metsää territorialisoi paikan. Tai oikeastaan reterritorialisoi sen. Omien maalausten ripustaminen puihin, jotka oltiin lisäksi toisella visiitillä käyty valitsemassa ja mittaamassa, olivat jo kolmannella kerralla tuttuja. Outo oli muuttunut tutuksi, vaikka olimme ripustamassa näyttelyä kylmään, pimeään metsään kuin salaa.

Toinen outtouttava menetelmä on ollut minä-kartta-tehtävän oman itseyden pohtiminen karttana muiden silmin ja tämän muuntaminen tilateokseksi. Tämä oli oppilaille haastavaa. Tätä haluaisin jatkaa vielä intensiivisemmin ja tilaan rakentuen. Tämäkin on reviirin levittämistä tilaan. Oman luokan tai jonkin taidetilan villinä sisustamisena. Minä-kartta tehtävää tulisi kehittää lukuisempien ”minuuksien” ja niiden osakoostajien analyysiksi, jotta hahmottuisi kartta, jota minuus ei territorialisoisi. Tavoitteena olisi kaleidoskooppinen spektaakkeli.

Kolmas outtouttava elementti oli toki performanssi. Ajatus siitä, että teos ei olekaan maalaus, piirustus, grafiikan lehti, massasta muovailtu kappale tai video tai valokuva vaan sinä itse kehossasi, joka muodostaa ajallisen jatkumon ympärilleen, oli monille outo. Ehkä niille oppilaille se ei ollut outo, jotka olivat harrastaneet teatteria. Tämä puolestaan oli meille opettajille haaste, miten erottaa performanssi teatterista. Ei se aina onnistunutkaan, sillä teatteria harrastavat ottivat performanssi-ideansa teatterilavalta ja siirsivät sen luokkaan. Tällöin näissä performansseissa – ja oikeastaan kaikissa – uudelleen-elettiin jokin muisto, mutta ei toistaen sitä vaan aktualisoiden se uudelleen työpajaryhmäämme. Performanssitehtävien eräs omasta mielestäni mielenkiintoisin kokeilu oli perfosukellus, jossa performanssiin heittäydyttiin viritetyssä luokkatilassa. Se olin koonnut David Overedin nykyteoksen ideoiden pohjalta, tosin paljon vaatimattomammaksi. Erityisesti jälkikäteen olisin halunnut, ja nyt tulevaan työpajaan lisäisin keskeisen nuoria kiinnostavan elementin eli yhteyden ulkomaailmaan digitaalisesti. Perfosukelluksen intensiteetti nousisi varmasti, jos oppilaat tietäisivät, että performanssia voi seurata vaikkapa netistä. Tällöin myös nykyhetki intensifioituisi ”reaaliaikaisuudeksi” kun se itse asiassa muuttuisi representaatioksi nettiin. Myös materiaalivalintojen kanssa tulisi olla kriittisempi. Roolivaatteet ja kasvomaalit kyllä kiinnostivat, mutta osalle

piirtäinen tuntui tutummalta ja antoisimmalta. Ehkä kaikille kiinnostavia materiaalisuuksia ei ollut tarjolla. Toisaalta tuttu luokkatila ei ole paras tällaiseen kokeiluun tuttuudessaan. Luokkatilan outtouttaminen voi luoda sille merkittävää kokemuksellista poimuttuneisuutta, joka voi näyttäytyä tulevassa työskentelyssä. Tästä mielenkiintoisen esimerkin tarjoavat yökoulut.

Neljäs outtouttamisen efekti löytyy performanssin yhteydestä, mutta vaiheesta, jossa lähdemme tekemään kollektiivista performanssia valkonaamioiden kanssa. Valkonaamio proteesina, johon kiinnitytään alkuhankaluuksien jälkeen, tarjoaa outoudessaan kuitenkin suojaa omalta identiteetiltä, mutta avaa kehon muita kapasiteetteja.

Viides outtouttamisen kerrostuma löytyy Krouvin tanssilattialta, paikasta, joka oppilaille ei ole kovinkaan tuttu ja jossa ollaan epätodennäköiseen aikaan eli diskossa keskellä iltapäivää. Tai alkuiltaa. Ilman valoja ja musiikkia. Musiikin kanssa diskosta olisi tullut disko. Tuttu territorio vaikka ehkä outo paikka. Yleensähän nuorten diskot ovat koulujen liikuntasaleissa. Resurssien niin salliessa, olisi ollut hienoa outtouttaa Krouvia lisää. Olisimme voineet viettää siellä enemmän aikaa ja rakentaa vaikkapa teoksia tai tehdä omaa outoa musiikkiamme performanssimme taustalle. Tällä kertaa kaikki tapahtui nopeasti, kiihdytetyssä ajassa, sileässä tilassa, jossa myös affektit toimivat tehokkaasti. Tila tulee ottaa haltuun nopeasti, vaikuttavien elementtien, materiaalien ja voimien virtauksiin tarttuen.

Félix Guattarin sanoin, meidän tuleekin keksiä ja deterritorialisoida subjektiviteetti uudelleen. Sen mentaalisen, sosiaalisen ja ympäristöön kiinnittyvän ulottuvuuden huomioon ottaminen on keskeistä. Subjektiviteetti on aina relationaalista, tiettyyn kenttään liittyvää ja toisiin subjektiviteetteihin linkittyvää, lomittuvaa. Tieteellisen paradigman tilalle Guattari tarjoilee eettis-esteettisen paradigman, joka liittyy juuri edellä sanottuun. Subjektiviteetti ei esiinny siis itsenäisenä eikä perusta subjektin olemassoloa vaan se esiintyy pareittain, ihmisryhmissä, sosio-ekonomisissa koneissa, informaatiokoneissa jne. Aivan kuten Foucault'ille subjektiviteetti on myös Guattarille ja Deleuzellekin, luova prosessi, autopoiesista. Jos lähdemme Bourriaudin relaatioestetiikasta liikkeelle, voimme hyvin löytää itsemme taideteoksesta, keskustelemassa, tai vain kokemassa jotakin uutta ja muodostaa itseämme uudestaan maailmaan. Guattarin tavoin Bourriaud kysyy: miten tehdä luokkahuoneesta taideteos? Tätä minäkin olen pohtinut. Toki tässä piilee se vaara, että me teemme sen ikään kuin markkinoita varten elämän "suuressa yrityskoulussa". Ja aina kaupallinen markkinakoneisto on valmis tuotteistamaan tämänkin "vapaan taiteellisen tuotannon".[470] Mutta lopultakin oman subjektiviteetin tuottaminen uudelleen, luovasti, päämäärättömästi ei antaudu sinällään markkinoiden hyödykkeeksi ja merta pilaavaksi jätteeksi.

470 Bourriaud 2002, 88-96.

Eettis-estetiikka, posthumaani ja subjektiviteetin ekologia nykytaiteessa

Eettis-esteettisen nykytaiteen ulottuvuuden affektiivinen ulottuvuus toteutuukin juuri tapahtumassa, materiaalisissa ja myös siis ei-inhimillisissä kohtaamisissa (esimerkiksi naamion kanssa tai pimeän metsän). Tässä onkin Deleuzen kaksi dimensiota nykytaiteessa: tuottaa uutta elämää taideteosten muodossa maailmaan ja toisaalla tuottaa itsensä elämässä uudelleen maailmaan, tehdä elämästään taideteos.[471] Molemmissa tapauksissa toimitaan habituaatiota ja normeja vastaan. Tällöin toimitaan myös ”fiksattujen” subjektiviteettien rajoilla. Molemmissa tapauksissa työskennellään tällöin estetiikan kanssa, joka on myös etiikkaa. Deleuzen tavoin voimme kysyä: ”Mitä olen kykenevä luomaan?” Ja edelleen: ”Mitä minusta voi tulla?” Tällaisia kohtaamisia materiaalis-affektiivisissa tapahtumissa, Hillevi Lenz Taguchi kutsuu yhteismuotoutuneiksi, intra-aktiivisiksi.[472]

Pedagoginen tila on segmentoitunutta, uurrettua tilaa, jossa opettajan auktoriteetti, oppimistavoitteet, opetussuunnitelma ja sen koulukohtainen, tuntikohtainen jäsennelty versio uurtavat ja kontrolloivat opetusta millä tahansa alalla. Opettajan puhe, luokan järjestys materiaaleineen, pöytineen, tuoleineen, vesipisteineen, kiellettyine alueineen on koordinaattiensa mukaan hahmotettu ja osa valtatuotantoa. Tähän liittyy myös arviointi: pisteytykset, sanalliset arvolauseet ja tunnilla annettu palaute uurtavat myös pedagogista tilaa tehokkaasti. Oppimistavoitteet tulee tietää tarkasti etukäteen ja niihin on annettu rajallinen, määritelty aika, jossa ne tulee saavuttaa. Tästä ei voida poiketa, ajatellaan liian usein.

Pedagogisen tilan toinen moodi on sileä tila, jota voidaan kutsua myös deterritorialisaation ja paon viivojen tilaksi. Siinä nopeus kasvaa, kun affekti synnyttää uusia merkityksiä, uusia potentiaalisuuksia keskelle uurrettua järjestystä. Se ei ole kaaoksen tilaa, vaan voimakkaiden impulssien, inspiraatioiden, tuntemusten ja ideoinnin tilaa, mutta sen päämäärät ovat hämärän peitossa sillä hetkellä kun se tapahtuu. Affekti on myös subjekti, jolla on oma päämääränsä.[473]

Näin on laita myös kuvataidekoulun nykytaiteen työpajassa. Opettajien puhe uursi hyvinkin syvään monta hetkeä, jotka olisivat ehkä lähteneetkin deterritorialisaation paon viivoille ja tuottaneet jotain uutta. Varmasti näin kävikin, eihän kaikkea voi millään nähdä, eikä muutenkaan tietää. Opettajat pakenivat käsitykseni mukaan opettaja-puheeseen, vallan pystyttämiseen

471 Deleuze 1995, 95.

472 Lenz Taguchi 2010,90.

473 St.Pierre 2004 puhuu myös tästä.

monta kertaa. On silti mahdollista myös, että opettajien puhe ja ideointi saavutti paon viivojen vauhdikkaita ratoja. Enisalla ja minulla kun oli todella hyvä sommittuma. Ehkä liiankin hyvä. Se saattoi myös peittää näkymää ja torjua oppilaiden mahdollisen kiinnittymiset tähän sommittumaan. Toki oppilaille muodostui omia sommittumiaa (erityisesti A-L sekä H-N-U).

Guattarin kolme ekologiaa pyrkii ajattelemaan ”yleistä ekologiaa”, joka ei ole vain ympäristöaktivistien tai biologien omaisuutta. Siinä mielen, sosiaalisten suhteiden ja ympäristön välille muodostuu monimuotoinen yhteys. Tästä syntyy uudenlainen subjektiviteetti, joka on moniääninen, osista koostuva ja ristiriitainenkin. Se kytkeytyy tiiviisti eksistentiaaliseen kenttään, jolla se syntyy ja muodostuu. Tämä subjektiviteetti kykenee yhdistämään myös taiteen ja ekologian.[474] Tällainen subjektiviteetti on myös Rosi Braidottin posthumaanin subjektin keskiössä. Ajatuksena on hahmottaa mikro- ja makropoliittinen subjektiviteetin ulottuvuus, joka ei ole ”perinteinen” mielen ja kehon rajaama identiteetti.

Kaikkien muiden post-ismien – kuten postmodernin, post-kolonialismin, post-industrialismin, post-kommunismin ja post-feminismin – jälkeen olemme nähtävästi astuneet ”uuteen” aikakauteen, tilanteeseen, jota voidaan luonnehtia posthumaaniksi ahdingoksi.[475] Tämä merkitsee laadullista siirtymää ajattelussamme ja suhteessamme omaan lajiimme, valtiomuotoomme, yhteiskunnan toimintaan sekä suhteessamme toisiin lajeihin tällä planeetalla. Diskurssit ja representaatiot, jotka koskevat ei-inhimillistä, epäinhimillistä, antihumaania ja jälkihumaania vain lisääntyvät kaikkialla globaaleissa, teknologis-digitaalisesti medioituneissa yhteiskunnissa. Habermasin mukaan tämä aiheuttaa sekä riemua että ahdistusta. Yhteiseksi nimittäjäksi posthumaanille tilanteelle löytyy ei-naturalistisen, elävän aineen rakenne, jossa luonto ja kulttuuri ymmärretään jatkumoksi (luonto-kulttuuri, ilman katkoksia).[476]

Braidotti erottautuu posthumanismista ja haluaa siirtyä kohti posthumaania subjektia ja löytää sen myötä affirmatiivisia valoisia perspektiivejä.[477] Kriittinen posthumaani subjekti – Rosi Braidottin oman version mukaan – määritelmällisesti, toteutuu moninaisina osallisuuksina (*belongings*), joukkoihin kuulumisina sekä relationaalisena, moninaisuuksista koostuneena. Tämä merkitsee sitä, että subjekti muotoutuu erojen kautta, joita se kohtaa, mutta myös itsessään olevien sisäisten erontekojen kautta eli omien sisäisten ristiriitaisuuksien ja epäyhtenäisyyksien ja muutosprosessien välityksellä. Subjekti on kuitenkin maahan sidottu, ruumiillinen,

474 Genosko 2009, 107.

475 Braidotti 2013, 1.

476 Ibid, 2.

477 Ibid., 45.

ympäristöönsä yhteenkietoutunut ja vastuullinen olento. Braidotti edustaa tässä näkemyksessään radikaalia posthumaania subjektiviteettia, jonka mukaan subjekti on kompleksinen ja nojaa tulemisten etiikkaan (*ethics of becoming*). Hänen mukaansa on olemassa suora yhteys monismin, kaiken aineen yhteyden ja postantroposentrismin välillä. Ihminen ei ole enää kaiken mitta, vaan keskeisenä on enemmänkin inhimillisen ja ei-inhimillisen kohtaaminen. Keskeistä on myös ajatus subjektista teknologisesti medioituneena, mistä puhuu mm. neurotiede mieli-keho-yhteyksissään.[478]

Félix Guattari puhuu niin ikään edellä mainituista teemoista ja ekologisesta kriisistä suhteessa uusiin, esteettisiin ja luoviin subjektiviteetin tuottamisen mahdollisuuksiin. Hän kysyy, miten muuttaa ajattelutapoja ja keksiä uudelleen sosiaalisia käytäntöjä ja miten tätä kautta palauttaa ihmiskunnalle vastuuntunto, joka on hautautunut tuotantouskon markkinamekanismeihin? Miten säilyä hengissä tulevaisuudessa? Tähän henkiinjäämiseen hän liittää kaiken luonto-kulttuurijatkumossa: kasvi- ja eläinlajit, mutta myös ”henkiset lajit” kuten musiikin, elokuvat, taiteen. Ja vielä enemmän kuin vain säilyä hengissä, Guattari kysyy, miten palauttaa suhde aikaan ja usko tulevaisuuteen, rakkauden ja myötätunnon toisiin sekä ”kosmokseen sulautumisen tunteen”?[479]

Nykytaiteen työpajassamme olen lähestynyt oppimisen tilaa ekologisesti paikkana, jolla on tietty materiaalinen ulotteisuus ja sen myötä ihmiset voivat kiinnittyä (rihmastollisesti) tilaan ja aikaan. Oppilaiden ja opettajien vuorovaikutus toisiinsa ja materiaaliseen kenttään on pyritty näkemään molekulaarisesti, hienoviritteisinä affektiivisena karttana. Työpaja on pyritty outouttamaan tavanomaisesta ja ikään kuin herkistymään sen yksityiskohtaisille tapahtumille. Performanssi on ollut tässä antoisin tapa nähdä oppimisen tila elämän tilana, ekologisena. Tällöin avautuvat parhaimmillaan myös aidot kohtaamiset inhimillisen ja ei-inhimillisen välillä. Keskeinen käsite työpajassa, tuleminen-toiseksi, on juuri tätä avautumisen prosessia. Sitä on harjoiteltu aktiivisesti performanssiharjoituksissa, mutta sitä on varmasti tapahtunut itsestäänkin. Edellä kuvatun posthumaanin ahdingon valossa (tai varjossa) tuleminen-toiseksi saa mielestäni yhä suurempaa painoarvoa pedagogiassa. Se syventää myös nykytaiteen toimintaa, voimaa ja erityisluonnetta. Taiteessa toiseksi-tuleminen syntyy ikään kuin huomaamatta, me astumme virtaukseen, jota se synnyttää ja unohdamme hetkeksi identiteettimme.

478 Ibid., 57.

479 Guattari 2010, 131–132.

Affektiivinen pedagogiikka?

Tämän tutkimuksen alkulähtökohdat ja pedagogiset kontekstit löytyvät kokemuksellisen oppimisen kentiltä. Olen kuvannut kokemuksellisen oppimisen historiaa edellä. Sen taustalla piirtyvät erityisesti John Deweyn, Kurt Lewinin ja David Kolbin hahmot. Kokemuksellista oppimista on käytetty sosiaalisten ongelmien ratkaisuun työpaikoilla ja terapiassa ja kouluissa. Radikaalin pedagogiikan yhteiskuntatietoisuus nosti menetelmän poliittisen sfääriin. Kaikessa oppimisessa on tietysti kokemuksellinen ulottuvuus, sillä oppiminen on ihmisen toimintaa ajassa ja avaruudessa, joten sillä on kokemuksellinen ”muoto”. Eri asia on miten keskeisenä ja vaikuttavana elementtinä kokemuksellisuutta pidetään. Räsäsen taideoppimisen malli nivoutuu kriittiseen pedagogiikkaan, joka nostaa esiin tiedon ideologisesti värittyneenä ja paikallisena, voisi sanoa kehollistuneena ja maadoittuneena, kuten myös posthumanistiset feministit tekevät. Heidän mukaansa posthumaani subjekti ilmaisee nimenomaan vastuullisuuttaan kehollisena ”oliona”, sillä se kytkeytyy moneutena useisiin yhteisöihin, kollektiivisuuteen ja niiden rakentamiseen erojen kautta.[480] Ihminen ei todellakaan ole saari eikä planeetta.

Kokemuksellinen tieto on tullut ”kantapään” kautta kehoon, ei aivoista, voisi kärjistää. Toki aivoja tarvitaan, mutta tiedonlähteenä ”kantapää” on selkeästi affektiivisempi. Tämän vuoksi lähdimme tutkimustyöpajassamme liikkeelle koko keho edellä menemällä pimeään kylmään talviseen metsään ja olemme aluksi siellä aivan hiljaa. Mitään älyllisesti aktivoivaa tehtävää ei tässä vaiheessa vielä esitetty. Korkeintaa kehotimme Enisa opettajan kanssa keskittymään kokemiseen kaikilla aisteilla. Kolbin mallisahan tiedostamaton muuttuu jatkuvasti tiedostetuksi kulkiessaan omakohtaisesta kokemuksesta pohdiskelevaan havainnointiin ja edelleen abstraktiin käsitteellistämiseen ja aktiiviseen toimintaa, joka puolestaan antaa uusia kokemuksia. Kolbin kehä korostaa kokemuksen muuntamista ymmärrettävään muotoon, jotta oppiminen tapahtuisi syvällisesti. Oppiminen perustuu tiedostamattoman, tunteisiin ja aistimuksiin perustuvan ja toisaalta tiedostetun, käsitteille ja symboleille perustuvan tietämisen vuorovaikutukseen. Räsänen toteaa myös, että kyse on siitä miten ”sisäisiä kokemuksia suhteutetaan ulkomaailmaan, ja opetuksen suunnittelun pääkysymys on, miten ulkoinen kohtaa sisäisen ja sisäinen ulkoisen”.[481] Tämän kysymyksen voi yhdistää jossain mielessä Deleuzen poimun käsitteeseen. Siinähän on kyse juuri sisäisen poimuttuneisuudesta ulkoisen kanssa. Toisaalta kysymys ei ole näin yksinkertainen, sillä Deleuzen poimun käsite – kuten moni muukin hänen

480 Braidotti 2013, 49.

481 Räsänen 2000, 12.

käsiteapparaattinsa – toimivat juuri dikotomioiden hävittämiseksi. Samoin on kyse poimun kanssa. Poimu auttaa näkemään subjektiviteetin luovasti ja irrottautuen subjekti-objekti-vastakohtapareista. Se kautta subjektiviteetti avautuu myös ei-inhimillisten subjektiviteetin muotojen kehkeytymiselle. Tätä kutsun majavan pesäksi. Oppimisessakin subjektiviteetti levittäytyy rihmastollisesti territorioksi luokkaan tai muuhun oppimisen tilaan moneutena. Mutta myös ajattelu on poimuttunutta; ajattelussa ulkoisen maailman voimat kääntyvät mielen sisäisyydeksi.

Räsäsen mukaan kokemuksellisen taideoppimisen ydin on itsereflektiossa, jonka päämääränä on emansipaatio. Tämä merkitsee kykyä tarkastella asioita omasta ja toisenkin näkökulmasta sekä ymmärrystä oman toiminnan perusteista.[482] Tosin hänenkin mukaansa itseys on osin muuttuva käsite, se koostuu erilaisista identiteeteistä, joihin puolestaan liittyy erilaisia rooleja. Identiteetti kehittyy Räsäsen mukaan ” muuttumattomuudesta kohti sosiaalista tietoa ja kulttuurista ymmärrystä”. Voidaan puhua myös persoonallisen ja sosiaalisen identiteetin yhdistelmästä. Niin sanottu kulttuurinen identiteetti rakentuu yksilön kokemuksista ja arvoista.[483] Mutta aina voidaan kysyä, mikä oikeastaan on identiteetti? Milloin sen oivallan ja missä? Mahtuuko se kahteenkymmeneen liuskaan vai vaatiiko se 200 liuskaa? Missä sen rajat menevät? Pysyykö se (muka) samana vuodesta toiseen? Kansallisidentiteetti tuntuu olevan joku sotien aikainen järkäle, jolle ei muutosta paljolti sallita. Identiteetti lienee nimensä mukaisesti jotain, johon identifioitua eli tunnistamista, jonkin tutun, samuuden löytämistä, jonkin mallin omaksumista? Representaatiota.

Kun tämän konstruktivistisen pedagogiikan rinnalle asetetaan deleuze-guattarilaiseen filosofiaan ja kvanttifysiikkaan perustuva yhteismuotoutumisen pedagogiikka, voidaan identiteetin ja itseyden kehittymisen projektin tilalle asettaa tulemisen ontologia ja immanenssin etiikka. Materiaalinen maailma affekteineen tuottaa tapahtumallisuutta, joka uudistaa joka hetki meitä ja suhdettamme maailmaan. Identiteetti on rakenne tai kertomus, jota täydennämme poimuttuneisuuden edistyttyä. Se ei ole vedenpitävä muovikupla. Tällöin voidaan puhua laveammin subjektiviteetista, joka laajenee tilaan ja aikaan hajautuneena erilaisissa intensiivisissä aistiorientaatioissaan. Affektin valtaan joutuessaan subjektiviteetti muotoutuu uudeksi ja vastaavasti affekti kapasiteettina, *affectiona* affirmoi oppimista. Se muodostaa tietoisuudelle motivaation kiinnostua ja kiinnittyä johonkin (sommittumaan).[484]

482 Ibid, 51.

483 Ibid..

484 Watkins 2010, 279.

Monet Kolbin oppimista koskevista ”teeseistä”, jotka hän tiivisti eri ajattelijoilta voidaan yhdistää yhteismuotoutumisen pedagogiikkaan.

1. Oppimista voidaan parhaiten luonnehtia prosessina.

2. Oppiminen on jatkuva prosessi, joka pohjautuu kokemukseen.

3. Oppimisprosessi vaatii konfliktien ratkaisua.

4. Oppiminen on kokonaisvaltainen maailmaan sopeutumisprosessi.

5. Oppiminen sisältää ihmisen ja ympäristön välistä vuorovaikutusta.

6. Oppiminen on tiedon luomisen prosessi.[485]

Keskeisenä erona on kuitenkin materiaalisuuden ulottuvuus. Vaikka Kolb ja muut kokemuksellisen oppimisen ajattelijat puhuvatkin kokemuksellisuudesta ja ympäristön vuorovaikutuksesta tai sosiaalisesta interaktiosta, on intra-aktiivisessa pedagogiikassa huomattavasti ”syvällisempi” yhteys materiaaliseen maailmaan. Kuten olen edellä todennut oppimisen materiaalis-diskursiivinen tila on voimakkaasti tiedonluomisen paikallisuuteen liittyvä asia. Yhteismuotoutumisen oppimisessa materiaalisuus on samalla tasolla kuin diskursiiviset elementit ja oppiminen syntyy näiden yhteenkietoutumista. Tämä merkitsee yksinkertaisilta tuntuvien, läsnäolevien materiaalisuuksien ”tunnustamista” ja tunnistamista esim. luokkatilassa. Tämä merkitsee myös niiden affektiivisten voimien tunnustamista ja tunnistamista, sikäli kuin niitä voi ennakoida. Tästä syystä tämä merkitseekin oppimisen-opettamisen-hetkessä-elämisen keskeisyyttä – ei-valmiiden opetussuunnitelmakaavioiden vuoksi elämistä. Teoriaakin toki tarvitaan ja suunnitelmia ja valmistautumista. Itse asiassa yhteismuotoutumisen pedagogiikan asiantuntijat korostavat etukäteen tehtyjä suunnitelmia ja valmistautumista. Avain kuitenkin löytyy hetkeen heittäytymisestä ja sen virrassa melomisesta.[486] On mahdoton tietää etukäteen mitä tarkalleen ottaen tulee tapahtumaan, tämä luo tilanteisiin epävarmuuttakin. Tämäkin täytyy tunnustaa ja tunnistaa.

Kolbin oma tiivistelmä oppimiselle on: *Oppiminen on prosessi, jossa tietoa luodaan kokemuksen muuntamisella* (*transformation*). Tieto ei ole itsenäinen

485 Kolb 1984., 25–38.

486 Itse asiassa juuri tv-dokumentti koskimelonnasta sai silmäni avautumaan affektin intensiivisille voimille ja niiden ymmärtämiselle. Koskimelontakin perustuu täydelliseen yhteyteen melojan, kanootin ja kosken sommittumassa, joka on tiivis.

entiteetti, joka voidaan hankkia ja välittää vaan se luodaan ja uudelleen luodaan jatkuvasti. Olennaista on myös, että oppiminen muuntaa kokemusta sekä sen objektiivisissa kuin myös subjektiivisissa ulottuvuuksissaan.[487] Oppimiseen osallistuvat ihmiset tulevat siis uudelleen luoduiksi osiltaan oppimisprosesseissa. Runoilija Eeva-Liisa Manner sanoikin asuttuaan pitkään Málagassa: ”Espanja kalusti pääni uudelleen.” Tämä sisustusoperaatio tosin on myös varsin kehollinen ilmiö, sillä uudelleen kalustettu pää, synnyttää uudenlaista elämää myös kehossa. Aito kohtaaminen johtaa pysähdykseen, joka puolestaa saa ajattelun uusille raiteille.

Tätä uusille raiteille osoittavaa liikettä olen halunnut tuottaa myös visuaalisessa materiaalissa, pedagogisessa dokumentaatiossa, jota tutkimuksen mukana kuljetan. Kuten alussa jo totesin, olen halunnut kuitenkin puuttua representaatioiksi miellettyihin ”dokumenttivalokuviin” muuttamalla niitä. Peittämällä oppilaiden kasvot väripalloilla tai pohjalaisuuteen liitetyillä salmiakkikuvioilla, tai digitaalisten efektifilttereiden avulla, muuntaa dokumenttia oudommaksi. Erityisesti voimakkaat digifiltterit aiheuttavat mielenkiintoisen havainnon, itse asiassa ne tasoittavat kuvaa sen kolmiulotteisuudesta, litteämmäksi. Näin tulee selkeämmin pohdittavaksi litteä ontologia, joka ajattelee toisin aineen ja elävien subjektien välisen dynaamisen ja horisontaalisen liikkeen. Ne ovat yhtä tasoa.

Ennakkoluuloton, ennakoimaton, tilanteen haltuunottava ja transformoiva affekti on kuitenkin haastava ”aave” koulutyön luokkaopetuksessa. Siellä se kuitenkin vierailee joka päivä saaden koulun arjenkin tuntumaan joltakin, ajamaan tilanteet pois kontrollista, purskahtamaan hysteeriseen nauruun tai vihanpurkaukseen tai matkustamaan vieraalle, oudolle planeetalle vaikka mielen ulottuvuudessa. Mutta se voi viedä opettajan ja oppilaan kohtaamiseen nykytaiteen kautta, jolloin ”affektiivinen pedagogiikka” avautuu identiteettipositioiden ylittäväksi ja niiden läpinäkymäksi, kuten Christa Albrecht-Crane on lausunut.[488] Tästä voi syntyä sileää tilaa dialogiselle kohtaamiselle, joka mahdollistaa oppimista aivan uudella tasolla. Tätä voisi kutsua ystävyyden pedagogiikaksi. Se on kollaboraatiota, jossa syntyvä välissä-olemisen tila (*space in-between*) ei kuulu kummallekaan, mutta on jaettu. Tällainen kohtaaminen on intensiivistä, affektiivista. Se punoutuu kehoon, tilaan, territorioon ja siitä irtaantumisiin ja sen poimuihin. Albrecht-Crane toteaa, että tästä syystä olisi tärkeää tutkia sellaista affektiivista oppimisen komponenttia, joka kytkeytyy erityisesti pelkoon, ahdistukseen, vihaan ja turhautumisen ja apatian liikkeisiin. Tästä syystä se on vaativaa ja haastavaa aivan kuten nykytaide ymmärrykselle. Tätä ei voida ssavuttaa toistamalla ”samaa-itseä” eli jo-tunnettua-identiteettiä vahvistamalla, vaan

487 Ibid., 38.

488 Albrecht-Crane 2005.

pyrkimällä avoimempaan tilaan, liukuvampaan subjektiviteettiin, jossa halut ja voimakkaat tunteet vievät meitä uusiin asetelmiin, ohi bunkkerimaisten identiteettilinnoitusten ja dikotomioiden.

Katve-Kaisa Kontturin ja Teemu Tairan mukaan affektiivisessa pedagogiikassa opettaminen ei tarkoita yksinomaan tietosisältöjen ja taitojen siirtoa opettajalta oppilaalle vaan keskeistä ovat toimintakykyistäminen kohtaamisissa, joissa avautuu uusia mahdollisuuksia ja painottamalla halujen ja tuntemusten keskeisyyttä.[489] John R. Morssin mukaan luokkatilaa voisikin kuvata agoraksi, torin kaltaiseksi avoimeksi vaihdon tilaksi ja kohtaamispaikaksi, jossa ”vaihtotaloutta” tapahtuukin koko ajan. Ei ole kyse siitä, että tietoa jaetaan ja opettaja voimauttaa (veltot) oppilaat vaan oppiminen on jo ilmausta heidän omasta ilosta, energiasta ja voimasta. Morss painottaakin läpinäkyvyyttä institutionaalisen vallan edessä. Tähän näkyväksitekemiseen, ja pinnan alaiseen Deleuzen filosofia juuri tähtääkin.[490]

Albrecht-Crane toteaa myös, että kyse on kokemuksellisuudesta oppimisprosesissa enemmän kuin representaatiosta. Tämä merkitsee oppimisen/opettamisen intensifioitumista. Identiteetti muodostuu kehoon juuri kokemusten kautta, elävän kokemuksellisuuden kautta. Tämä merkitsee intensiivisiä kohtaamisia, identiteettien välisiä taisteluita myös, turhautumista, vastustusta, aggressiota. Mutta Albrecht-Crane muistuttaa, että näistä voi avautua uusia ovia, vaikka ne tuntuvat sulkevan toisia. Hetkien energia ylittää sosiaalisten voimien vallan. Tämä pätee myös ”konservatiivisen luokkahuoneeseen” ja ”liberaaliin, edistykselliseen opetukseen”, opettajaan ja näiden suhteeseen.

Tämän sain kokea omakohtaisesti myös nykytaiteen työpajassa. ”Edistyksellisyyteni”, sanomani nykytaiteen vapauttavasta, vallankumouksellisestakin voimasta tuntui useinkin jäävän jonnekin lattiatasolle, valuvan ikkunoitten tiivisteiden ohi ulos tilasta, kauhajokisiin luomiin ja jokien uomiin, jonnekin, jossa vapautusta ei todellakaan haluta nähdä tai kuulla. Itsestänikin valui silloin jotain pois luokkatilassa, opetuksen hetkessä. Kauhajoen tasangot, peltoaukiot ja latomeri tuntuivat armottomilta, niin kaukaisilta nykytaiteen muotojarikkovalle ja ihmisiä uudistavalle viestilleni. Erilaisen ja oudon kohtaamiselle. Tätähän se viesti kuitenkin oli. Affirmaation viesti, voimaannuttamisen viesti. Todellisuussuhteemme uudistamisen viesti. Tämän viestin tuntuivat murjovan tehokkaasti myös oppilaitten elämismaailmat omissa visioissani: visuaalisen kulttuurin digitaalinen media, joka intensifioi jo koko todellisuussuhteen niin paljon tehokkaammin ja voimallisemmin kuin mikään itsetehty teosmuoto kuvataidekoululla. Näitä visuaalisen kulttuurin aineksia näyttäytyi pitkin

489 Kontturi & Taira 2007.

490 Morss 2007.

työpajaa, eri teosmuodostelmissa. Epäilemättä ne ovat meidän kaikkien subjektiviteettien osakoostajia, kuten Guattari on todennut. Me elämme näitä elokuvanpätkiä, musiikkivideoita, taidehistoriallisia dokumentteja, animaatiohahmoja sujuvasti arjessamme. Kyse on elämisen tyylistä.

On myös esitetty Deleuzen radikalisoimisen tarvetta. Andrew Culp esittää siittämänsä synkemmän Deleuzen lapsen. Tämä *Dark Deleuze* ei innostu kepeästi affirmoitumaan jokaisesta aidosta kohtaamisesta ja iloitsemaan voimista. Culpin mukaan Deleuze tuntee vastenmielisyyttä negatiivisia tuntemuksia kohtaan. Deleuzelle konseptien luominen on kuin taiteilijalle taulun maalaaminen, innostava tapahtuma, johon liittyy ihmettelyä ja nautintoa. Synkkä Deleuze kaipaa vallankumousta: se janoaa negatiivisuutta kaiken tekopirteyden keskellä. Affektien tasolla se puhuu ihmisenä olemisen häpeästä ja hirviömäisesti kauhusta, joka kumpuaa karjaisuina, eläimellisenä huutona, kuten Baconin maalauksissa. Dark Deleuze luo käsitteitä vain sikäli kun se sopii sen apokalyptiseen *science-fictioniin*. Synkkä Deleuze julistaa vihaa maailmaa kohtaan, eikä halua loihtia toivon pilkahduksia maailman ahdinkoon. Se haluaa täten lopettaa kapitalismin ja synnyttää ”täyden kommunismin” tai ”salajuonisen kommunismin demokratian sijaan. Subjektin kohdalla se ei näe liittoutumista sommittumana vaan epä-tulemisen, *un-becoming*.[491]

Kontrolliyhteiskunnan ilmentämä kontrolli on joustavampaa kuin kuri kuriyhteiskunnassa. Kontrolli sallii vapautta, mutta asettaa rajoja sen käytölle. Valvonta peitellympää. Yksilö kannustetaan ylittämään itsensä ja ruokkimaan omaa sisäistä yrittäjäänsä, toteaa Antti Paakkari.[492] Koulutuksesta on tullut todellakin kauppatavaraa. Kuitenkaan koulutus ei enää takaa menestystä työelämässä. Jokaisen täytyy ponnistella tällöin itsensä varassa menestyäkseen. Urapolkuja ja opinpolkuja risteilee jokasuuntaan, mutta tämä ei takaa vakaata työuraa. Sisäinen kontrolli on yhä voimakkaampaa samalla kun rajat yksityisen ja julkisen välillä liukenevat. Viimeistään some-maailma takaa tämän liudentumisen. Tämä heijastuu nuorten suosimiin fantasioihin visuaalisessa kulttuurissa. Juha Siltalan analyysin mukaan siirtymätiloissa nuoret voivat kokeilla erilaisia identiteettejä rauhassa, sillä ne ovat puoleksi totta ja puoleksi fantasiaa. Hyvin monissa fantasiaseikkailuissa nuoret joutuvat kuitenkin yksin pärjäämään ja vielä enemmän, pelastamaan maailman täydelliseltä tuholta (esimerkiksi Harry Potterissa) tai vaikkapa vapauttamaan vanhempansa kiroukselta, kuten Miyazakin Henkien kätkemässä.[493] Valkonaamio-tarinoissa, joita työpajamme tuotti, tämä näkyy myös.

491 Culp 2016, 1–21.

492 Paakkari 2015.

493 Siltala 2013, 231, 236–251.

”Affektiivisen pedagogisen asenteen” avulla on mahdollista päästä kontrollia hetkeksi karkuun. Jussi Vähämäen mukaan juuri taideteoksen ja vastarinnan epäajanmukaisuus ja kommunikoimattomuus ja puhumattomuus ja siis merkitysten pakeneminen antavat mahdollisuuden muutokseen.[494] Hän puhuu Deleuzen mainitsemista ”hiljaisuuden aukoista”, joissa nuoret voisivat levätä. Sinne ei myöskään vallan ja hallinnan ääni kantaudu. Kontrolliyhteiskunnan mielitermi on nimittäin myös jatkuva arviointi, itsearviointi, laadun arviointi tulosvastuu jne. Näiden vastapainona nykytaiteen työpaja tarjoaa aistisia ja intensiivisiä aitoja kohtaamisia maailman kanssa. Tämän toteuttaminen ekologian periaatteiden mukaisesti liittää nämä kohtaamiset lisäksi kollektiivisiin, lauman sisäisiin voimakenttiin.

Näin pedagoginen kenttä tällä tavoin käsitettynä haastaa reduktiiviset ja rajoittuneet oppimistrategiat ja käytännöt, joita lapsiin ja nuoriin kohdistetaan.[495] On ilmeistä myös Lenz Taguchin mukaan (Deleuzea myötäillen), että tällaisen toiminnan kautta me itsekin muutumme. Tämän vuoksi tällainen pedagogiikka on myös eettistä toimintaa, se affirmoi meitä. Deleuzen ja Guattarin sanoin meidän tulee olla tapahtumisen arvoisia: ”to become worthy of the event.”[496] Tässä mielessä kyse on myös kokemuksellisuuden, kokeellisuuden ja hetkessä elämisen satunnaisuuksista ja potentiaalisuuksista, jotka tarjoavat rajalliseen maailmaamme rajoittamattomat, äärettömät variaationsa.

....nomadisen avaruuskapselin, jolla matkaamme yhä syvemmälle pimeään-hämärään metsään kuin taikojennoutomatkalle. Me liikumme ja emme liiku, tulemme toisiksi, havaitsemattomiksi, aavikolla tai hämärässä autiomaassa. Jälkemme katoavat kun olemme löytäneet jotakin. Pöly piirtää uudet kuviot ja tuuli vie ne omaan järjestykseensä. Muodostamme heimoja, laumana erilaistuen samaan aikaan. Suuri karjaisu ja murinaa, nau’untaa, viserrystä. Suuri pallonmuotoinen kapseli (Anish Kapoor olisi vihreä kateudesta) avautuu tilateokseksi, ja me huomaamme olevamme sen kimpussa, työstämässä uutta tilaa punaisessa valossa. Tai sateenkaaren kirjossa. Kaksitoista kolmiopäistä olentoa saapuu tuomaan lahjoja. Musta aave väreilee nurkassa työpöytänsä äärellä. Kenen teoksen se valitsee

494 Vähämäki 2015.

495 Lenz Taguchi 2010, 94.

496 Deleuze & Guattari, 1994, 160.

alustakseen. Kissamainen robotti liikkuu läpinäkyvän suuren *screenin* äärellä tuoden taidetarvikkeita. Osa halogeenisia. Kolmiopäiset olennot kohoavat siivilleen ja tarkastelevat kristalleiksi muuttuneita teoksiaan avaruuden viileässä laaksossa.

LÄHTEET

ALBRECHT-CRANE, CHRISTA 2005. Pedagogy as Friendship: Identity and Affect in the Conservative Classroom. *Cultural Studies 19, 2/2005*. 491–514.

ALHANEN, KARI 2011. *Käytännöt ja ajattelu Michel Foucault'n filosofiassa*. Gaudeamus Helsinki University Press. Tallinna.

ANTTILA, EEVA 2010. Taiteen tieto ja kohtaamisen pedagogiikka. Teoksessa Eeva Anttila (toim.) *Taiteen jälki – Taidepedagogiikan polkuja ja risteyksiä*. Teakin julkaisusarja 40. Helsinki. 151–174.

BENNETT, JILL 2005. *Empathic Vision – Affect, Trauma and Contemporary Art.* Stanford University Press.

BISHOP, CLAIRE 2004. Antagonism and Relational Aesthetics. *October Magazine, Fall 2004*, 51–79.

BOGUE, RONALD 2003. *Deleuze on music, painting and the arts*. Routledge. New York, London.

BOGUE, RONALD 1999. Art and territory. Teoksessa Buchanan, Ian (ed.) *A Deleuzian century?* Duke University press. London. 85–102.

BOLT, BARBARA 2004. *Art Beyond Representation. The Performative Power of the Image*. I.B. Tauris. London-N.Y.

BOURRIAUD, NICOLAS 2002. *Relational Aesthetics.* Les presses du reel. Dijon.

BRAIDOTTI, ROSI 1994. *Nomadic subjects. Embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory.* Columbia University Press. NYC.

BRAIDOTTI, ROSI 2013. *The Posthuman*. Polity. Cambridge.

BUTLER, JUDITH 1988. Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory. *Theatre Journal, Vol. 40*, No. 4 Dec., 1988, pp. 519–531.

CHIPP, HERSCHEL B. 1968. *Theories of modern art. A souce book by artists and critics*. California Un. Press. Berkeley, CA.

CULP, ANDREW 2016. *Dark Deleuze*. University of Minnesota Press. Minneapolis.

DELEUZE, GILLES& GUATTARI, FÉLIX 1993. *Mitä filosofia on?* Gaudeamus. Tampere.

DELEUZE, GILLES& GUATTARI, FÉLIX 2004. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia.* Transl. Brian Massumi. Athlone. London.

DELEUZE GILLES 1988. *Spinoza. Practical philosophy.* City Light Books. San Fransisco.

DELEUZE, GILLES 1989. Pierre Klossowski ja ruumiin kieli. Teoksessa Lintinen, Jaakko (toim.) *Modernin ulottuvuuksia: fragmentteja modernista ja postmodernista.* Gummerus. Jyväskylä. 241–259.

DELEUZE, GILLES 1992. *Autiomaa: Kirjoituksia vuosilta 1967–1986.* Gaudeamus. Jyväskylä.

DELEUZE, GILLES 1993. *The Fold: Leibniz and the baroque.* Athlone press. London.

DELEUZE, GILLES. 1995. *Negotiations: 1972–1990*, trans. M. Joughin, New York: Columbia University Press.

DELEUZE, GILLES 2015. *Logic of sense.* Bloomsbury. India.

DEWEY, JOHN 1931. *Democracy and education: An introduction to the philosophy of education.* The Macmillian company. New York.

DEWEY JOHN 1951. *Experience and education.* Macmillian. New York.

DEWEY, JOHN 1958. *Experience and nature.* Dover Publications. New York.

DEWEY, JOHN 1980. *Art As Experince.* New York. NY Pedigree Books.

DEWEY, JOHN 2010. *Taide kokemuksena.* Niin & Näin. 2010. Tampere.

DICKIE, GEORGE 1971. *Aesthetics: An Introduction.* Pegasus.

ERKKILÄ, JAANA 2012. *Tekijä on toinen: Kuinka kuvallinen dialogi syntyy.* Aalto-yliopiston julkaisusarja. Helsinki.

FOSTER, HAL 1996. Death in America. *October 74, Winter.* 36–59.

FOUCAULT, MICHEL 1999. *Seksuaalisuuden historia. Tiedontahto, nautintojen käyttö, huoli itsestä.* Gaudeamus. Tampere.

FOUCAULT, MICHEL 2000. *Tarkkailla ja rangaista.* Otava, Helsinki.

FRIED, MICHAEL. 1967. Art and Objecthood. *Artforum, June.* 12–23.

FUREDI, FRANK 2004. *Therapy Culture. Cultivating Vulnerability in an Uncertain Age.* Routledge. London-New York.

GAROIAN, CHARLES 1999. *Performing pedagogy – towards an art of politics.* State University of New York Press. Albany.

GIBBS, ANNA 2010. After affect: Sympathy, synchrony, and mimetic communication. Teoksessa Gregg, M. ja Seigworth, G.J. (eds.) *The Affect theory reader.* Duke Un. Press. Durham, Lontoo. 186–205.

GUATTARI, FÉLIX 2000. *Three ecologies.* Athlone press. London.

GUATTARI, FÉLIX 2010. *Kaaosmoosi.* Suomennos Mariaana Fieandt-Jäntti ja Heikki Jäntti, tutkijaliitto, Helsinki.

GUTTORM, HANNA 2016. Assemblages and swing-arounds: Becoming a dissertation, or putting poststructural theories to work in research writing. *Qualitative Inquiry, 22/5.* 353–364.

HANNULA, MIKA 2004. *Nykytaiteen harharetket: Kommunikaatioprosessi valkoisen kuution ulkopuolella.* Kuvataideakatemia. Helsinki.

HARNI, ESKO (toim.) 2015. *Kontrollikoulu: Näkökulmia koulutukselliseen hallintaan ja toisin oppimiseen.* Kampus kustannus. Jyväskylä.

HARPER, DOUGLAS 2002. Talking about pictures: In case of a photo-elicitation. *Visual studies vol. 17, nr. 1.* 2002. 13–26.

HAUTAMÄKI, IRMELI 2003. *Avantgarden alkuperä: modernin estetiikka Baudelairesta Warholiin.* Gaudeamus.

HARMON, JAMES M.J. 2013. Forbidden Forests and Forbidden Spaces: Reevaluating "The Other" in Harry Potter. Teoksessa Bell, Christopher E. (ed.) *Legilimens! Perspectives on Harry Potter Studies.* Cambridge Scholars Publishing. Cambridge.

HAYDEN, MALIN H. 2003. *Out of minimalism: The referential cube: Contextualizing sculptures by Antony Gormley, Anish Kapoor and Rachel Whiteread.* Universitetstryckeri. Uppsala.

HOWDEN, ERIC 2012. Outdoor experiential education. Learning through the body. *New Directions for Adult and Continuing Education. Nr. 134, Summer 2012.* 43–51.

HURLEY, ROBERT 1988. *Preface teoksessa Deleuze, Gilles: Spinoza: practical philosophy.* City Light Books. San Fransisco.

HUTTUNEN, TOMI 2009. Venäläinen teoria ja avantgarde: Ostrannenie, katakreesi ja räjähdys. *Synteesi: taiteidenvälisen tutkimuksen aikakauslehti*, *2009*(2). 35–45.

IRNI, SARI & MESKUS, MIANNA & OIKKONEN, VENLA 2014. Epilogi: käsitteiden kääntämisestä. Teoksessa Irni, Sari & Meskus, Mianna & Oikkonen, Venla (toim.) *Muokattu elämä: teknotiede, sukupuoli ja materiaalisuus*. Vastapaino, Tampere.

JABLONKA E. & LAMB M. J. 2005. *Evolution in four dimensions: Genetic, epigenetic, behavioral and symbolic variation in the history of life.* MA: MIT Press. Cambridge, Massachusetts.

JAGODZINSKI, JAN 2017. A critical introduction to what is art education? Teoksessa jagodzinski, jan (ed.) *What is art education? After Deleuze and Guattari.* 1–61. Palgrave and Macmillan. New York.

JAGODZINSKI, JAN & WALLIN JASON 2013. *Arts-based research: A critique and a proposal.* Rotterdam: Sense Publishers.

JARRY, ALFRED 1996. *Exploits & Opinions of Doctor Faustroll, Pataphysician: A Neo-Scientific Novel.* Exact Change. U.S.

JENCKS, CHARLES 1977: *The New Paradigm in Architecture: The Language of Post-Modernism.* Yale University Press. New Haven, London.

JÓNSDÓTTIR, GUNNHILDUR & SNELLMAN, MIKKO 2015. Polkadots, Glamour and Masks: Smoothing the striated learning space of a conference through performative visual text or: Essay on a Noble Origin – Bricolage in four voices. Teoksessa Göthlund, Anette & Illeris, Helene & Thrane Kirstine (eds.) *EDGE: 20 essays on contemporary art education.* Multivers, Denmark. 160–171.

JÄRVILUOMA, HELMI & LEPPÄNEN, TARU 2004. Jos metsään haluat mennä nyt – osallistava etnografia ja eksymisen metodologia. *Kulttuurintutkimus 21* (2004):3. 35–41.

KALLIO-TAVIN, MIRA & TAVIN, KEVIN 2016. The Cat, cradle and the silver spoon. A violence in contemporary art and the question of ethics for art education. Teoksessa Tavin, Kevin (ed.) *Angels, Ghosts & Cannibals.* Aalto University. Helsinki.

KAUHAJOEN JOULU 2008. Kauhajoki-Seura.

KOLB, DAVID 1984. *Experiential Learning – Experience a s the Source of Learning and Development.* Englewood Cliffs, Prentice Hall , New Jersey.

KONTTURI, KATVE-KAISA 2012. *Following the flows of the process. A New Materialist Account of Contemporary Art.* Turun yliopiston julkaisuja B 349. Turku.

KONTTURI, KATVE-KAISA & TAIRA, TEEMU 2007. Affekti – käsitteen säikeet, keskustelun lonkerot. *Niin&näin nr. 53* kesä 2/2007. 43–45.

KONTTURI, KATVE-KAISA & KUUSAMO, ALTTI & MARKKULA, MARJAANA & SIHVONEN, JUKKA 2016. Kuva. Teoksessa Heinonen, Yrjö (toim.) *Taide, kokemus ja maailma: risteyksiä tieteidenväliseen taiteiden tutkimukseen.* UTU-kirjat. Turku. 77–125.

KRAUSS, ROSALIND 1979. Sculpture in the expanded field. *October vol. 8. Spring 1979*. 30–44.

KUUSAMO, ALTTI 1990. *Kuvien edessä: Esseitä kuvien semiotiikasta.* Gaudeamus, Helsinki.

LENZ TAGUCHI, HILLEVI 2010. *Going beyond the theory/practice divide in Early Childhood Education. Introducing an intra-active pedagogy.* Routledge, London, NYC.

LIND, ULLA 2010. *Blickens ordning. Bildspråk och estetiska lärprocesser som kulturform och kunskapform.* Stockholms universitet.

LINTINEN, JAAKKO 1989. ”Myrskyisä edistys”: saatteeksi. Teoksessa Lintinen, Jaakko (toim.) *Modernin ulottuvuuksia: fragmentteja modernista ja postmodernista.* Gummerus. Jyväskylä. 4–18.

MALMIVIRTA, HELENA 2011. Taide siltana sosionomiksi (AMK) kasvamiselle. Toimintatutkimus taide- ja ilmaisuaineiden kehittämisestä postmodernin taidekasvatuksen suuntaan Oulun seudun ammattikorkeakoulun sosiaalialan koulutusohjelmassa vuosina 2001–2004. *Acta Universitas Tamperensis 1629*. Tampere University Press.

MERTA, JUHA 2006. *Herääminen – kuvan kohtaamisesta hermeneuttiseen tulkintaan.* Tampere University Press. Tampere.

MANNER, EEVA-LIISA 1977. *Kuolleet vedet.* Tammi. Helsinki.

MASSUMI, BRIAN 1992. *A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia. Deviations from Deleuze and Guattari.* A Swerve Edition, The MIT Press. Cambridge, London.

MASSUMI, BRIAN 1996. The Autonomy of Affect. Paul Patton (toim.), *Deleuze: A Critical Reader.* Blackwell, Oxford.

MASSUMI, BRIAN 2003. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation* (*Post-Contemporary Interventions*). Duke University Press. Durham, London.

MASSUMI, BRIAN 2010. The Future Birth of the Affective Fact: The Political Ontology of Threat. Teoksessa Gregg, M ja Seigworth, G.J. (eds.) *The Affect theory reader.* Duke Un. Press. Durham, Lontoo. 52–70.

MONDRIAN PIET 1937/ 1968. Plastic art and pure plastic art. Figurative art and nonfigurative art. Teoksessa Chipp, Herscel B.: *Theories of modern art: A Source book by artists and critics.* University of California Press. Berkeley, Los Angeles, London.

MÄCKLIN, HARRI 2011. Pahuus on katsojan silmissä. *Helsingin Sanomat* 22.10.2011.

OKSANEN, ATTE 2006. *Haavautuva minuus. Väkivallan barokki kontrolliyhteiskunnassa.* Tampereen Yliopistopaino. Tampere.

OLSSON, LISELOTT MARIETT 2009. *Movement and Experimentation in Young Children's Learning. Deleuze and Guattari in early childhood education.* Routledge. London, New York.

O'SULLIVAN, SIMON 2005. From Possible Worlds to Future Folds (Following Deleuze): Richter's Abstracts, Situationist Cities, and the Baroque in Art. *The Journal of the British Society of Phenomenology, , vol. 36, no. 3*, 311–329.

O'SULIVAN, SIMON 2006. *Art Encounters Deleuze and Guattari. Thought beyond representation. Palgrave Macmillian.* London, New York.

O'SULLIVAN, SIMON 2010. From Aesthetics to the Abstract Machine: Deleuze, Guattari and Contemporary Art Practice. Teoksessa Simon O'Sullivan & Stephen Zepke (eds.) *Deleuze and Contemporary Art.* Edinburgh: Edinburgh University Press. 189–207.

PAAKKARI, ANTTI 2015. Mitä juuri nyt tapahtuu? Kriittisen pedagogiikan mahdollisuus kontrollikoulun aikana. Teoksessa Harni, Esko (toim.) *Kontrollikoulu: Näkökulmia koulutukselliseen hallintaan ja toisin oppimiseen.* Kampus kustannus. Jyväskylä. 172–188.

POHJALAINEN 2015. Majava valloittaa Kauhajoen. 8.12.2015.

PROBYN, ELSPETH 2004. Teaching Bodies: Affects in the Classroom. *Body&Society 10*(4). Oxford Un. Press. London. 21–43.

PROBYN, ELSPETH 2010. Writing shame. Teoksessa Gregg, M. ja Seigworth, G.J. (eds.) *The Affect theory reader.* Duke Un. Press. Durham, Lontoo. 71–90.

RISTIN JOHANNES 1983. *Pimeä yö.* Kirjapaja. Helsinki.

ROBERTS, JAY W. 2012. *Beyond learning by doing. theoretical currents in experiential education.* Routledge. New York–London.

ROSSI, LEENA-MAIJA 2003. *Heterotehdas – Televisiomainonta sukupuolituotantona.* Gaudeamus. Helsinki.

RÄSÄNEN, MARJO 2000. *Sillanrakentajat. Kokemuksellinen taiteen ymmärtäminen.* Taideteollisen korkeakoulun julkaisu A 28. Gummerus. Jyväskylä.

SARJALA, JUKKA 2007. Kielen ja tietoisuuden tuolla puolen: Toiminnallisuus ja musiikki. *Niin&näin nro 53/ 2/2007.* 55–57.

SAUVAGNARGUES, ANNE 2016. *Artmachines: Deleuze, Guattari, Simondon.* Edinburgh University Press. Edinburgh.

SEDERHOLM, HELENA 1998. *Starting to play with arts education. Study of ways to approach experiential and social modes of contemporary art.* University of Jyväskylä.

SEDERHOLM, HELENA 2006. Lopputuloksesta prosessiin. Teoksessa Kettunen, Kaisa & Hiltunen, Mirja & Rastas, Marja (toim.) *Kuvien keskellä – kuvataideopettajaliitto 100 vuotta.* Like. Helsinki.

SEDGWICK KOSOFSKY, EVE 2003. *Touching Feeling: Affect, Pedagogy and Performativity.* Duke UP, Durham.

SEMETSKY, INNA 2006. *Deleuze, Education and Becoming: Educational Futures: Rethinking Theory and Practice.* Sense publishers.

SILTALA, JUHA 2013. *Nuoriso – mainettaan parempi: nykynuorten sopeutumisratkaisut historiassa.* WSOY. Helsinki.

SMITH, TIM 2016. *Nomadic Encounters with Art and Art Education.* Ohio State University. Ohio.

SNELLMAN, MIKKO & JAGODZINSKI, JAN 2017. *Upheavals of ecology and ethico-politics in art and its education.* 128–135. Teoksessa Tavin, Kevin & Hiltunen, Mirja (eds.) *Experimenting FADS: Finnish Art-Education Doctoral Studies.* Aalto ARTS Books, Helsinki.

SNELLMAN, MIKKO 2016. Taidekasvatuksen ruudutettu ja virtaava tila. Teoksessa Erkkilä, Jaana & Haveri, Minna & Heikkilä, Elina & Seddiki, Pirjo (toim.) *Taiteen vallassa: puheenvuoro kuvataiteen mahdollisuuksista yhteiskunnassa.* Lapin yliopisto. Rovaniemi. 75–89.

ST. PIERRE, ELIZABETH 2004. Deleuzian Concepts for Education: The subject undone. *Educational Philosophy and Theory, vol. 36, nr. 3*, 2004. 283–296.

STEFFEN& CRUTZEN& MCNEILL 2007. The Anthropocene: are humans now overwhelming the great forces of Nature? *Ambio. 2007 joulukuu 36/8/2007.* 614–621.

STENROOS, MINNA 2011. *Lasten ja nuorten kuvataidekoulut vuonna 2010.* Lasten ja nuorten kuvataidekoulujen liitto ry. Helsinki

TAIRA, TEEMU 2007. Energian ja emootion välissä: Affekti ja kulttuuritutkimus. *Niin&Näin, nr. 53/2/2007.* 47–53.

THOMSON, PAT 2008. Children and young people: voices in visual research. Teoksessa Pat Thomson (ed.) *Doing visual research with children and young people.* Routledge. London–NY.

TIAINEN, MILLA 2007. Halun lauluja – ylenpalttisuus, affektit, ooppera. *Niin&näin nro 53, kesä 2/2007.* 67–73.

TURPEINEN, ISTO 2015. *Raakalautaa ja rakkautta. Kolme sommitelmaa oman elämän tanssista.* Acta Scenic. Teak. Helsinki.

VANHANEN, JANNE 2010. *Encounters with the virtual. The Experience of Art in Gilles Deleuze's Philosophy.* University of Helsinki.

VANHANEN, JANNE 2007. Koneelliset affektit musiikissa. *Niin&Näin, nr. 53/2/2007.* 63–65.

VANHATAPIO TUULA 2010. Poikavoimaa kuvataideharrastukseen. Pohjoinen näkökulma poikien ja lasten vanhempien näkemyksiin kuvataideharrastuksesta ja kuvataideopetuksesta. *Acta universitatis Lappoensis 189.* Lapin yliopistokustannus. Rovaniemi.

VARTO, JUHA 2006. Seuraava askel – nykytaiteen viesti kuvataidekasvatukselle. Teoksessa Kettunen, Kaisa & Hiltunen, Mirja & Rastas, Marja (toim.) *Kuvien keskellä – kuvataideopettajaliitto 100 vuotta.* Like. Helsinki. 149–157.

VARTO JUHA 2008. *Tanssi maailman kanssa. Yksittäisen ontologia.* Niin&Näin. Tampere.

VIRTANEN, KEIJO 1988. *Puhdistuminen esteettisessä kokemuksessa sanskriitin runousopin mukaan: vertailukohtana Aristoteleen katharsis.* Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunta, julkaisusarja 23. Jyväskylä.

VUORI, EERO-TAPIO 2008. *Ei-ymmärtämisen eteisessä. Todellisuuden tutkimuskeskus.* Helsinki.

VUORI, SUNA 2008. Kuole, pehmolelu kuole! *Helsingin Sanomat* 1.11.2008. (Luettu 2.11.2008)

VÄHÄMÄKI, JUSSI 2015. Sielujen muovaamisen uusi ympäristö. Teoksessa Harni, Esko (toim.) *Kontrollikoulu: Näkökulmia koulutukselliseen hallintaan ja toisin oppimiseen.* Kampus kustannus. Jyväskylä. 37–62.

VÄKEVÄ, LAURI 2002. *Kasvatuksen taide ja taidekasvatus: estetiikan ja taidekasvatuksen merkitys John Deweyn naturalistisessa pragmatismissa.* Oulun yliopisto. Oulu.

VÄNSKÄ, ANNAMARI 2006. Vikuroivia vilkaisuja – Ruumis, sukupuoli, seksuaalisuus ja visuaalisen kulttuurin tutkimus. *Taidehistoriallisia tutkimuksia 35.* Helsinki.

VÄÄTÄINEN, HANNA 2007. Affektin ja tulemisen käsitteet yhteisötanssiryhmässä. *Niin&Näin nr. 53/2/2007.* 59–61.

WATKINS, MEGAN 2010. Desiring recognition, accumulating affect. Teoksessa Gregg, M & Seigworth, Gregory J. (eds.) *The Affect theory reader.* Duke University Press. Durham, Lontoo. 269–287.

WHYBROW, PETER 2005. *American mania: When more is not enough.* W.W. Norton & Company. New York, London.

Internet-lähteet

ABRAMOVIC, MARINA 2012. The artist is present. www.marinafilm.com. (Luettu 10.6.2014)

AUSTIN, JOHN L. 1962. How to Do Things With Words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955 (eds.) J. O. Urmson and Marina Sbisà. Oxford: Clarendon Press. http://pubman.mpdl.mpg.de/austin_1962_how-to-do-things-with-words.pdf (luettu 15.7.2010)

VON BONSDORFF, PAULINE 2012. Pending on art. http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=644 (luettu 21.11.2015)

CHAPMAN, OWEN & SAWCHUK, KIM 2012. Research-Creation: Intervention, Analysis and "Family Resemblances". Canadian Journal of Communication. http://www.cjc-online.ca/index.php/journal/article/view/2489 (Luettu 3.5.2013)

FOUCAULT, MICHEL 2003. Foucault. Maurice Florence & Tiisala, Tuomo. *Tiede ja edistys 4/2003*.

HAUTAMÄKI, IRMELI 2010. Nykytaide ja hermeneuttinen filosofia. Julkaistu 11.3.2010 http://filosofia.fi/node/5072 (luettu 15.12.2013)

Kauhajoen koulusurmat. Tutkintolautakunnan raportti. 11/2010. Oikeusministeriö. Julkaisun pysyvä osoite: http://urn.fi/URN:ISBN:978–952-466–969-6 (luettu 11.6.2009)

LATHER, PATTI 2001. Postbook: Working the ruins of feminist ethnography. Sings: Journal of Women in Culture and Society.27, nr. 1 (Autumn 2001). https://www.jstor.org/stable/3175873 (luettu 2.5.2018)

MORSS, JOHN R. 2007. The Passional Pedagogy of Gilles Deleuze. *Educational Philosophy and Theory, vol. 2. Nov. 2007*. https://doi.org/10.1111/j.1469–5812.2000.tb00443.x (Luettu 5.4.2009)

Opetussuunnitelma taiteen perusopetus, yleinen oppimäärä 2017. Opetushallitus. https://www.oph.fi/download/186919_Taiteen_perusopetuksen_yleisen_oppimaaran_opetussuunnitelman_perusteet_2017.pdf (Luettu 12.1.2017)

OVEREND, DAVID 2010. AWork in Progress: documentation and Exegesis. Research catalogue. https://www.researchcatalogue.net/view/12388/12389 (Luettu 11.3.2011)

PELTOKOSKI, JUKKA 2005. Identiteeteistä sommitelmiin. *Megafoni*. http://megafoni.kulma.net/index.php?art=290&artp=5 (luettu 15.4.2012)

PIHLSTRÖM, SAMI 2007. Pragmatismi. http://filosofia.fi/node/2409 (10.12.2013)

ROGOFF, IRIT 2010. Practising reseach: Singularising knowledge. *Mahkuzine: Journal of artistic research. Vol. 13/iss. 2*. https://issuu.com/hku-online/docs/mahkuzine09_web (Luettu 6.6.2014)

ROGOFF, IRIT 2010. Curatorial/Knowledge. http://ck.kein.org/introduction. (Luettu 17.12.2013)

ROGOFF, IRIT 2008. Turning. E-Flux. http://www.e-flux.com/journal/turning/.(luettu 2.5.2016)

ROSENBERG, HAROLD 1952. The American Action Painters from Tradition of the New, originally in *Art News 51/8/Dec. 1952*, http://www.pooter.net/intermedia/readings/06.html (luettu 16.12.2013)

SIHVONEN, JUKKA 2013. Aivokuvia: Elokuva, teoria, Deleuze. Eetos ry. Turku. https://eetos.files.wordpress.com/2016/11/9789526842929-aivokuvia.pdf (Luettu 15.5.2018)

SIIVONEN, KATRIINA & KOTILAINEN, SIRKKU & SUONINEN, ANNIKA 2011. Iloa ja voimaa elämään – nuorten taiteen tekemisen merkitykset Myrsky-hankkeessa. *Nuorisotutkimusverkosto Nuorisotutkimusseura verkkojulkaisuja 44.* http://www.nuorisotutkimusseura.fi/images/julkaisuja/myrsky2011.pdf (Luettu 12.1.2012)

SNELLMAN, MIKKO 2010. Taiteen ja aggression suhteesta. *Verkkolehti Synnyt*: https://wiki.aalto.fi/display/Synnyt/Home.

SNELLMAN, MIKKO 2010. Elämä, Francis Bacon ja taide. *Verkkolehti Synnyt, 3/2010*. https://wiki.aalto.fi/download/attachments/70792358/snellman.pdf?version=1&modificationDate=1348577221000

SPRINGGAY, STEPHANIE & ROTAS, NIKKI 2015. How Do You Make a Classroom Operate Like a Work of Art? Deleuzeguattarian Methodologies of Research-Creation. *International Journal of Qualitative Studies in Education* (QSE), *v28 n5*. http://dx.doi.org/10.1080/09518398.2014.933913 (Luettu 1.9.2016)

TISHKOFF, SARAH & ALII. Loci associated with skin pigmentation identified in African populations. *Science* 12.10. 2017. Doi: 10.1126/science.aan8433. (Luettu 19.10.2017).

VARTO, JUHA 2008. Taiteellisesta ajattelemisesta. *Verkkolehti Synnyt 3/2008*. https://wiki.aalto.fi/display/Synnyt/Home. (Luettu 1.9.2010)

VENTO, JUSSI 2011. Toisto, pieni paluu ja koti. http://www.amfion.fi/toisto-pieni-paluu-ja-koti/ (Luettu 15.8.2013)

Painamattomat lähteet

KAMILA, MARJO 2002. Kuvataide välineenä oppilaan itsenäistymiseen ja itsen ymmärtämiseen lasten ja nuorten kuvataidekoulussa. Jyväskylän yliopisto.

Muut lähteet / tutkimusmateriaalit

Litteroidut haastattelut (hastattelut 21.–23.5.2015) 12.6.2012

Oppilaiden päiväkirjat 1.2.–16.5.2012

Litteroidut videodokumentit (1502_a-c, tp,0703_a-c, 1403_a-c, 2103_a-e, 2803_a-e, 0404_a-d, 1104_a-d, 2504_a-k, 0205_a-e, 0405_a-e, 0805_a-h, 0905_a-e, 1505_a-c)

Tutkimuspäiväkirja (MS)

Oppilaiden teokset: pimeän metsän maalaukset, minä-kartat, yhteispiirustukset, koskettavaa-valokuvat, videoidut performanssit

Valkonaamioiden omituinen kilpailu pimeässä metsässä -tekstit 4.6.2012